

SADRŽAJ

1. Uvod	3
2. Kultura i popularno: popularna kultura izvan i unutar kulturalnih studija	4
2.1. Polisemija pojma kultura	4
2.2. Polisemija pojma popularno	5
2.3. Razlike – popularna, narodna, masovna kultura	5
2.4. Popularna kultura u očima teorije	6
2.4.1. Popularna kultura u teoriji prije kulturalnih studija	7
2.4.2. Popularna kultura u kulturalnim studijima	7
2.4.3. Jesmo li pasivni?	9
2.5. Visoka kultura i popularna kultura	11
3. Popularna kultura u jugoslavenskome socijalizmu	13
4. Popularna kultura i književnost	22
4.1. Roman i popularna kultura	23
4.1.1. Popularna kultura u suvremenome hrvatskom romanu	23
5. Popularna kultura u romanu <i>Povijest pornografije</i> Gorana Tribusona	27
5.1. Uvodne napomene	27
5.2. Pedesete – godine entuzijazma	30
5.3. Šezdesete	36
5.3.1. Posljednje godine osnovnoškolskoga razdoblja	36
5.3.2. Srednjoškolsko razdoblje	45
5.4. Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih – godine studiranja	49

5.5. Sredina i kraj sedamdesetih – godine (ne)zaposlenosti i prisilnoga odrastanja ...	54
5.6. Osamdesete – godine dekadencije	62
5.7. <i>Tko je? Nitko, prijatelju. Samo koraci u noći</i>	71
6. Zaključak	76
7. Bibliografija	80
8. Sažetak	85
9. Summary	86

1. Uvod

Književni i popularni tekstovi tako čine plodno tlo za proučavanje ideoloških pretpostavki, nudeći bolje razumijevanje načina na koji se 'neko društvo vidi, definira, sanja' u specifičnom društvenom i povijesnom kontekstu.¹

U ovome ćemo radu govoriti o pojavi popularne kulture u romanu *Povijest pornografije* Gorana Tribusona, vidljivoj ponajprije u tematsko-motivskome kompleksu romana.² Pokušat ćemo odrediti važnost i funkciju pojedinih popularnokulturnih proizvoda u tekstu i uspostaviti njihov odnos s kronotopom romana, koji podrazumijeva hrvatsku socijalističku svakodnevicu kroz četiri desetljeća postojanja. Prije toga dat ćemo kratak pregled razvoja interesa za popularnu kulturu i mijene odnosa prema popularnome iz pozicija svjetskih i domaćih intelektualnih elita, a spomenut ćemo i pojavu popularne kulture u hrvatskome suvremenom romanu u pedesetim godinama 20. stoljeća i promjene u njezinoj artikulaciji u romanima do osamdesetih godina, i to s naglaskom upravo na osamdesete godine u kojima je roman *Povijest pornografije* napisan. Najзад, kratko ćemo se osvrnuti na pojavu popularne kulture u ostalim Tribusonovim autobiografskim tekstovima, onima iz socijalističkoga kao i iz postsocijalističkoga razdoblja, te zaključiti koje funkcije ona zauzima u tim tekstovima.

¹ Maša Kolanović: *Utopija pod upitnikom. Predodžba 'Amerike' u stihovima dekadentnog socijalizma*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 211.

² O načinima interferencije popularne kulture i suvremene književnosti opširnije govorimo u četvrtome poglavlju ovoga rada – *Popularna kultura i književnost*, str. 22.

2. Kultura i popularno: popularna kultura izvan i unutar kulturalnih studija

*S 'popularnim' imam gotovo isto toliko problema kao i s 'kulturom'. Kad povežete ta dva termina, poteškoće mogu biti gotovo strašne.*³

2.1. Polisemija pojma kultura

Termin kultura nije ni jednostavan ni jednoznačan. Po Johnu Hartleyju, karakterizira ga multidiskurzivnost, što zapravo znači da može biti mobiliziran u mnoštvu različitih diskurza. Njegova se značenja mobiliziraju ovisno o konkretnim upotrebama, a to zapravo znači da će u jednome trenutku kultura biti određena kao društveno nasljeđe, u drugome pak kao naučeno ponašanje, u trećemu kao simbolična praksa, u četvrtome slučaju kao poprište trajne ideološke borbe, a u petome slučaju kao najbolje od najboljega što je ljudski duh stvorio.⁴

Nadalje, po Williamsu postoje tri dominantne odrednice pri definiranju kulture: prva je idealna, koja kulturu definira kao stanje ili proces ljudskoga usavršavanja u smislu određenih apsolutnih ili univerzalnih vrijednosti; druga je dokumentarna, koja kulturu vidi kao skup djela uma i mašte koja na različite načine bilježe i pamte ljudske misli i iskustvo; treća je socijalna, koja kulturu ne vidi samo u umjetnosti i učenosti, nego i u institucijama i svakodnevnome ponašanju.⁵

Usto, kada govorimo o Williamsovoj koncepciji kulture važno je spomenuti i sintagmu *struktura osjećaja*, koja se odnosi na kulturu kao razdoblje, odnosno na skup zajedničkih vrijednosti karakterističnih za neku skupinu, klasu ili društvo, koji se povijesno i generacijski mijenja. Također, kulturu možemo razumjeti i kroz njezinu podjelu na tri razine: življenu kulturu, zabilježenu kulturu i kulturu selektivne ili izabrane tradicije.⁶ Naravno, postoje još mnoge druge i drugačije koncepcije kulture i podjele unutar njih.⁷ Jedna od važnijih jest ona u

³ Poznati Hallov citat preuzimamo od: Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 95.

⁴ Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 9., 10.

⁵ Isto, str. 12., 13.

⁶ Isto, str. 14.

⁷ Po Cordeiru (i sur.) kultura ima osam elemenata – jezik, ponašanje i norme ponašanja, stilove podučavanja i učenja, obitelj i obrasce srodstva, rodne uloge, stavove o individualizmu, povijesnu svijest o kulturnoj zajednici, religijska vjerovanja i prakse – koji su potom grupirani u četiri komponente kulturne identifikacije – rod, sposobnost/nеспособnost, etnicitet i religiju. Osim roda, sve su komponente promjenljive, što mijenja i nečiju kulturnu identifikaciju. Nadalje, Tiedt i Tiedt kulturu razumiju kao sveukupnost vrijednosti, vjerovanja i ponašanja koja su zajednička velikoj grupi ljudi. Svaka kultura ima određene karakteristike: ona je zajednička,

kojoj je naglasak na razmjeni značenja, odnosno koja kulturu razumije kao *svojevrsni obrazac prema kojemu, dekodiranjem značenja, oblikujemo vlastiti pogled na svijet*.⁸

2.2. Polisemija pojma popularno

Kada pak govorimo o terminu popularno, Williams navodi tri značenja toga pojma: prvo, popularno je ono što se dopada velikomu broju ljudi⁹; drugo značenje popularnoga vezuje se uz onu kulturu koja je oprečna visokoj kulturi; treće pak označava onu kulturu koju su ljudi proizveli sami za sebe.¹⁰ Drugim riječima, postoje predmeti, prakse ili tekstovi koji se sviđaju velikomu broju ljudi i time ih prepoznamo kao elemente popularne kulture; popularna je kultura polje tih predmeta, praksi i tekstova i time se razlikuje od polja visoke kulture; treće, te su predmete, prakse i tekstove ljudi proizveli sami za sebe.¹¹

2.3. Razlike – popularna, narodna, masovna kultura

Govoreći o posljednjemu određenju popularne kulture, moramo istaknuti da ono zahtijeva neki oblik protudefinicije: ako je popularno ono što su ljudi proizveli sami za sebe, onda s druge strane stoji nešto što je ljudima nametnuto *odozgo*, zbog komercijalnih interesa, a u to ulaze masovni mediji.¹² Stoga, u tome smislu možemo uspostaviti razliku među terminima popularna kultura i masovna kultura, pri čemu potonja označava sve ono što je

integrativna i ne nasljeđuje se, već se uči (inkulturacijom). Prema: Snježana Dobrota, Dubravka Kušćević: *Glazbeni identiteti u kontekstu popularne glazbe*, Godišnjak Titius, god. 2., br. 2, 2009., str. 196.

⁸ Definiciju Johna Storyja preuzimamo od: Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 97.

⁹ Odgovor na pitanje zašto je popularno popularno nalazimo u više obilježja: u jednostavnosti izričaja i profanosti, povezanosti sa životnim iskustvom publike, odražavanju aktualnoga društvenog raspoloženja i duha vremena, narativnosti i utjelovljenju mitova (o dobru i zlu, zabranjenoj ljubavi, ratu i domoljublju, itd.); prema: Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 113. – 115. Postoji i razlika između pojmova popularno i populistično. Popularno se u tome smislu shvaća u Williamsovu određenju *onoga što se sviđa velikomu broju ljudi*, neovisno o tome pripada li ono pučkoj kulturi, masovnoj potrošačkoj kulturi ili raznim subkulturama. Populistično je pak ono što se proizvodi da bi u što većoj mjeri doseglo popularnost. To su strategije za proizvodnju popularnih proizvoda, popularnosti i marketinške zavodljivosti; prema: Dubravka Oraić-Tolić: *Suvremena hrvatska proza i popularna kultura u: Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb, 2006., str. 161.

¹⁰ Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 105.

¹¹ Osim navedenoga, trojnoj koncepciji pojma popularno, odnosno popularne kulture možemo dodati i sljedeća značenja: popularna kultura izjednačena s masovnom, komercijalnom kulturom; popularna kultura u definiciji neogramscijske teorije hegemonije te postmodernističko razumijevanje popularne kulture koje briše granice između visoke i popularne kulture; prema: Snježana Dobrota, Dubravka Kušćević: *Glazbeni identiteti u kontekstu popularne glazbe*, Godišnjak Titius, god. 2., br. 2, 2009., str. 197.

¹² Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 106.

odozgo ponuđeno velikomu broju ljudi, tj. sve što se stvara za mase, za tržište, kao oblik potrošačke prakse. Popularna kultura pak nastaje kao reakcija na ponuđeno i sadrži element selekcije i otpora.¹³ Analogija se može uspostaviti s distinkcijom među terminima kultura za narod i narodna kultura.¹⁴

Najzad, osim spomenutih razlika između masovne i popularne kulture, treba istaknuti distinkciju između popularne i folk-kulture, odnosno narodne kulture. Folk-kultura, za razliku od popularne kulture, proizvod je stabilnoga tradicionalnoga društvenog poretka pa se odlikuje društvenim konsenzusom, umjesto društvenim konfliktom. S obzirom na to da je upravo konflikt u vidu otpora dominantnim nametnutim značenjima karakterističan za popularnu kulturu, tu pronalazimo značajnu razliku u odnosu na narodnu kulturu. Osim toga, prema nekim izvorima, folk-kultura karakteristična je za predindustrijska društva, dok je popularna kultura obilježje onoga postindustrijskoga.¹⁵

2.4. Popularna kultura u očima teorije

Popularnu je kulturu važno razumijevati jer su *popularni sadržaju svojevrсно ogledalo težnji, vrijednosti i stavova društva u kojem su popularni, kao i odraz trenutačne društvene zbilje*.¹⁶ Međutim, teško ju je definirati s obzirom na to da se njezina obilježja i dominantni izričaji neprestano mijenjaju, progresivna je i kontradiktorna te ju karakterizira neprestano stvaranje novih društvenih i kulturnih značenja.¹⁷

¹³ Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 119. U istome smjeru ide i stajalište po kojemu popularna kultura, za razliku od masovne, briše granice između proizvođača i potrošača sadržaja, odnosno onih *odozgo* i pasivnih podređenih primatelja: *Običnom čovjeku dana je prilika da pokrene vlastitu civilnu akciju, piše o vlastitom viđenju svijeta oko sebe, zastupa osobne vrijednosti i interese, nalazi istomišljenike među drugim običnim ljudima te izražava otpor prema društvenim pritiscima*. Prema: Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 98.

¹⁴ Narodna je kultura ona koju je narod proizveo za sebe. Kultura proizvedena za narod odnosi se na one tekstove, prakse, predmete koji su bili namijenjeni narodu, ali narod nije bilo uključen u njihovu proizvodnju, već su im bili ponuđeni *odozgo*. Carlo Ginzburg u predgovoru svojemu historiografskom djelu *Sir i crvi* napominje da je narodna kultura većim dijelom usmena, što zapravo znači da je dvostruko posredovana: kroz medij pisma i kroz oči zapisivača koji je više-manje vezan uz vladajuću kulturu. Primjer kulture za narod očituje se u djelu *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* Andrije Kačića-Miošića, zborniku koji je bio namijenjen etničkomu i političkomu osvješćivanju naroda, pa su takve ideje ponuđene narodu u onome obliku koji se smatrao za njega najprihvatljivijim. Prema: Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 98. – 100.; Carlo Ginzburg: *Sir i crvi. Kozmos jednog mlinara iz 16. stoljeća*, Zagreb, 1989., str. 7. – 11.

¹⁵ Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 98., 99.

¹⁶ Isto, str. 96.

¹⁷ Isto, str. 97., 98.

Općenito, u proučavanju popularne kulture postoje tri osnovna pravca: prvo, tu su kritičke teorije – u koje ulazi feministička kritika, ali i mnogi drugi teoretičari – kojima je zajednički negativan odnos prema popularnoj kulturi i njezinu pasivnom recipijentu kojim je lako manipulirati, zatim su tu populističke teorije koje su zapravo dijametralna suprotnost kritičkima i stoga popularnu kulturu vide kao pravi glas naroda, a njezina potrošača atribuiraju kao aktivnoga, onoga koji zna što želi i u čemu želi uživati; na kraju postoji i središnja pozicija koja je, kao što joj i samo ime kaže, na srednjemu putu između prethodne dvije.¹⁸ Dakle, *iako prihvaća postojanje dominantnih društvenih sila i negativne aspekte popularne kulture, taj je pristup u biti optimističan jer, podržavajući ideju o aktivnom potrošaču, u obzir uzima i mogućnost otpora nametnutim vrijednostima i ideologijama.*¹⁹

2.4.1. Popularna kultura u teoriji prije kulturalnih studija

Unatoč svojoj važnosti popularna je kultura u očima teoretičara dugo vremena bila marginalizirana, a potom negativno vrednovana. Od pedesetih godina i knjige *Seduction of the Innocent* američkoga psihijatra Frederica Werthama koji stripove smatra važnim uzrokom porasta maloljetničke delinkvencije zbog neprikladnih tema koje obrađuju, preko Dwighta MacDonalda i njegove *Teorije masovne kulture*, u kojoj masovnu kulturu vidi kao kič koji potkopava visoku umjetnost, sociologa Bernarda Rosenberga i njegove knjige *Mass Culture*. *The Popular Arts in America*, koji na polju popularne kulture vidi prijepor između radikala, konzervativaca i liberala, te konačno do Richarda Hoggarta, prvoga ravnatelja Centra za suvremena kulturalna istraživanja u Birminghamu, koji proučava pojavu amerikanizacije u popularnoj kulturi Velike Britanije između *leavisijanskih* 1930-ih i kraja 1950-ih.²⁰

2.4.2. Popularna kultura u kulturalnim studijima

Spomenuti Centar za suvremena kulturalna istraživanja u Birminghamu važan je kao mjesto začetka kulturalnih studija, koji su pak važni jer se u njihovim istraživanjima *kultura premješta iz elitističke oaze vječnih vrijednosti, velikih umjetničkih djela i uzvišenosti duha u*

¹⁸ Isto, str. 99. – 101.

¹⁹ Isto, str. 101.

²⁰ Reana Senjković: 'Sve se pošemerilo...'. *O proizvodnji, posredovanju i konzumaciji popularne kulture u (jugoslavenskom) socijalizmu*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 171. – 174.

*obično iskustvo svakodnevnoga života.*²¹ Drugim riječima, u kulturalnim se studijima proučava svakodnevni život, *običnost* kulture, njezina sveukupnost, nasuprot dotadašnjoj dominaciji visoke kulture. Kulturalni studiji zapravo nastaju kao reakcija na konzervativna i elitistička gledišta o kulturi svojih prethodnika. Tako primjerice u drugoj polovini 19. stoljeća Matthew Arnold u svojoj knjizi *Kultura i anarhija* razumije ulogu visoke kulture u borbi protiv anarhije u društvu (govoreći o Velikoj Britaniji). Idući važan korak učinili su *leavisijanci* u tridesetim godinama 20. stoljeća. Frank Raymond Leavis, njegovi suradnici okupljeni oko časopisa *Scrunity*, i potom njegovi nasljednici, pokazali su zanimanje za popularnu kulturu, premda su joj pridali negativan predznak. Smatrali su da popularna kultura opstruira tzv. pravu kulturu, tj. kulturu shvaćenu u svojoj elitističkoj koncepciji. Ipak, Leavis i *leavisijanci* otvorili su intelektualni prostor za raspravu o popularnoj kulturi i tu je njihova zasluga neupitna. Kulturalni su studiji preuzeli zanimanje za popularnu kulturu, mijenjajući joj postupno vrijednosni predznak.²²

Početke kulturalnih studija smještamo u drugu polovinu pedesetih godina 20. stoljeća u Veliku Britaniju, s valom amerikanizacije i ulaskom novih kulturalnih praksa u svakodnevni život. Dva su izvora iz kojih su nastali: jedan je britanski kulturalizam, a drugi kontinentalni (uglavnom francuski) strukturalizam. Prvi sa sobom povlači marksizam, a drugi semiotiku (semiologiju). Studiji se kreću oko figura Richarda Hoggarta, Raymonda Williamsa, Edwarda Palmera Thompsona, Richarda Johnsona i Stuarta Halla. Ono što je svima njima zajedničko jest radničko podrijetlo i pripadnost britanskoj Novoj ljevici, nastaloj nakon sovjetske intervencije u gušenju mađarske revolucije 1956. godine.²³

Od strukturalista – F. De Saussurea, C. Levi-Straussa, ranoga R. Barthesa – kulturalni su studiji preuzeli čitav niz kategorija i terminoloških parova, ali najvažnije je preuzimanje semiotičkoga načela prema kojemu se sve društvene pojave mogu usporediti s jezikom: one dakle imaju svoj rječnik (elemente) i svoju gramatiku (pravila). Shodno tome, kulturalni studiji od strukturalizma preuzimanju i gledište prema kojemu se kanonizirani i nekanonizirani tekstovi mogu i trebaju proučavati na jednak način. Drugim riječima, *odbacivanje vrijednosnoga diskurza učinilo je sve kulturalne proizvode jednakima.*²⁴

²¹ Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 16.

²² Isto, str. 16. – 20.

²³ Isto, str. 47. – 49.

²⁴ Isto, str. 54. – 56.

Osim navedenoga, strukturalizam u kulturalne studije ulazi i putem filozofije, i to sa snažnim marksističkim naglaskom kroz utjecaje Louisa Althussera, Antonija Gramscija i Karla Marxa. Ukratko, od Marxa preuzimaju tvrdnju da svijest ne određuje život, nego život određuje svijest, što zapravo znači da ideologija iskrivljuje našu sliku svijeta i ne dopušta nam uvid u stvarno stanje stvari. Nadalje, od Gramscija preuzimaju njegovu teoriju hegemonije po kojoj vladajuća elita opstaje na vlasti implementiranjem vlastite kulture i vlastitoga sustava vrijednosti u svakodnevicu pretvarajući ga pritom u općeprihvaćeni, a Althusserov utjecaj vidljiv je pak kroz usvajanje pojmova represivnoga i ideološkoga aparata države, kojima određena klasa vlada državom, te definicijom ideologije kao sustava predodžaba o svijetu oko sebe, pri čemu je naglasak na njezinoj diskurzivnoj oblikovanosti.²⁵

Najzad, u sedamdesetima i osamdesetim godinama kulturalni se studiji okreću i feminističkim pitanjima i pitanjima rase te i na tim poljima ispituju subordiniranost pojedinih društvenih skupina.²⁶ Feminističke kritičarke pripadaju kritičkim teorijama popularne kulture i vide ju kao oblik patrijarhalne ideologije koja radi u interesu muškaraca i protiv interesa žena.²⁷

2.4.3. Jesmo li pasivni?

Ono što je bilo predmetom istraživanja u kulturalnim studijima jest upravo pitanje stvara li vladajuća klasa kulturalni identitet ili se on stvara u opoziciji dominantnomu diskurzu. Drugim riječima, pokušavalo se doznati jesu li ljudi pasivni recipijenti ideoloških poruka ili je taj odnos nešto drugačiji.²⁸

U tome su smislu važni Hallovi pojmovi kodiranja i dekodiranja poruke. Pri dekodiranju poruke Hall razlikuje tri pozicije: prva je dominantno-hegemonijska, *u kojoj gledanje operira unutar dominantnoga koda i proizvodi kodiranjem priželjkovano značenje*.²⁹ Tu govorimo o slučaju gotovo savršeno transparentne komunikacije, odnosno najbliže smo što joj možemo doći. Unutar toga razlikujemo pozicije proiznikle iz profesionalnoga koda. Tu

²⁵ Isto, str. 56. – 60.

²⁶ Više o navedenim pitanjima vidi u: Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 86. – 94.

²⁷ Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 97.

²⁸ Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 79., 80.

²⁹ Isto, str. 82., 83.

poziciju zauzimaju profesorionalni voditelji kada kodiraju poruku koja je već bila označena u hegemonijskome načinu.³⁰

Druga je pozicija pregovaračka, u kojoj *gledatelj dekodira diskurz unutar dominantnoga koda, ali zadržava neku rezervu koja proizlazi iz njegova pojedinačnog položaja*.³¹ Dekodiranje poruke unutar te pozicije sadrži mješavinu prilagodbenih i oporbenjaških elemenata. Dakle, ono *priznaje legitimnost hegemonijskih određenja da ostvaruju velika označavanja (apstraktna), dok na ograničenijoj, situacijskoj (situiranoj) razini, donosi samo svoja osnovna pravila – radi s iznimkama od pravila*.³²

Treća je pozicija oprečna ili opozicijska, u kojoj *dekodiranje proizvodi strategiju otpora*.³³ Takva pozicija poruku dekodira na globalno protivan način. Jedan je od najvažnijih političkih trenutaka onaj u kojemu događaji koji su dotad dekodirani na pregovarački način počinju zadobivati opozicijsko čitanje.³⁴

Nadalje, budući da se izričaji popularne kulture prenose masovnim medijima, važno je istaknuti i pristup transakcijskoga modela u proučavanju utjecaja medija na publiku, po čijem stajalištu publika nije pasivni recipijent poruka koje joj se medijski nude, već je ona i sama kreator vlastitih značenja. Također, istraživanja su pokazala da medijski sadržaji zapravo ne mijenjaju osobne stavove i vrijednosti, već samo učvršćuju već postojeće. U skladu s time kulturni proizvod postaje popularan samo ako se pojavi u trenutku i na prostoru u kojemu već postoji želja i(li) potreba za njime. Naravno, kada je riječ o stvaranju potrebe, treba istaknuti da je, u skladu s kapitalističkom logikom, vrlo često i ciljano stvaranje potrebe za nekim kulturnim proizvodom na osnovu kojega će proizvođač ostvariti profit. Međutim, iz pozicije takvih modela, koji potrošače vide kao aktivne sudionike procesa, vrijedi sljedeće: iako dio izričaja popularne kulture i jest proizvod kulturne industrije, potrošač ima mogućnost odabira hoće li prihvatiti ponuđene sadržaje. U tome smislu nemoguće ga je vidjeti tek kao pasivnoga primatelja značenja.³⁵

Međutim, smatramo da u tome kontekstu treba spomenuti još nekoliko Hallovih pojmova. Naime, govoreći o procesu kodiranja, Hall navodi pojam naturaliziranih kodova.

³⁰ Stuart Hall: *Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskurzu*, <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/hall.pdf>, str. 6.

³¹ Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 82., 83.

³² Stuart Hall: *Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskurzu*, <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/hall.pdf>, str. 7.

³³ Dean Duda: *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002., str. 82., 83.

³⁴ Stuart Hall: *Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskurzu*, <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/hall.pdf>, str. 7.

³⁵ Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 111. – 113.

Pod njima razumije one kodove koji su u nekoj zajednici i nekome jeziku toliko rasprostranjeni i na koje su se članovi te zajednice, kulture i toga jezika toliko priviknuli da se oni čine prirodnima, odnosno čini se da nisu konstruirani u nekome obliku diskurzivne prakse.³⁶ Nadalje, govoreći o terminima denotacije i konotacije ističe da je razlika među njima samo u stupnju interveniranja ideologije i diskursa u kreiranju značenja. Tako je konotativno značenje ono koje je promjenljivo u odnosu na ideologiju koja njime upravlja. Denotativno značenje također nije oslobođeno ideološke obojenosti, već je ona toliko čvrsto u njemu ukorijenjena da se ono čini univerzalnim i prirodnim. Dakle, ne radi se o odsutnosti ideologije u nekome od značenja, već o različitim razinama na kojima se presijecaju ideologije i diskursi.³⁷

Ako sve navedeno uzmemo u obzir, smjestimo na razinu značenja koja kreira kulturna industrija, moguće je pretpostaviti da publika, za koju se pretpostavlja da može birati što će od ponuđenih sadržaja prihvatiti, neće svaki put znati pravilno dekodirati poruku koja joj se nudi, odnosno bit će podložna različitim oblicima manipulacije jer neće prepoznati da operirajući naturaliziranim kodovima proizvođač potrošaču suptilno nameće izbor. Drugim riječima, što je efektivniji proces regulacije i represije, on postaje manje primjetan jer se čini prirodnim načinom funkcioniranja svijeta.³⁸

2.5. Visoka kultura i popularna kultura³⁹

³⁶ Stuart Hall: *Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskurzu*, <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/hall.pdf>, str. 3., 4.

³⁷ Isto, str. 4.

³⁸ Misao Pierrea Bourdieua iz *Language and Symbolic Power* preuzimamo prema: Ana Hofman: *Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 310.

³⁹ U knjizi *Junaci, nitkovi i lude* Peter Burke ističe da je raslojavanje kulture na narodnu i visoku započelo u razdoblju renesanse. Naime, oko 1500. godine narodna je kultura bila kultura sviju: druga kultura obrazovanom sloju i jedina kultura svima ostalima. Postupno u sloju svećenstva, plemstva i bogatoga građanstva dolazi do izdvajanja iz narodne kulture. U prvome slučaju do promjene dolazi nakon Tridentskoga koncila za katolike i nakon reformacije za protestante, kada se od svećenika počela zahtijevati učenost te se, posljedično, taj sloj počinje svojim društvenim položajem odvajati od pastve. Plemići su pak *uzmaknuli* narodnoj kulturi zbog toga što su morali pronaći opravdanje za svoje povlastice, morali su nekako dokazati da su drugačiji od svih ostalih, a s obzirom na to da njihova vojnička uloga u to doba slabi, plemstvo svoju posebnost dokazuje prihvaćanjem uglađenih obrazaca ponašanja. Bogato ih građanstvo oponaša pa i ono *uzmiče* narodnoj kulturi. Naravno, ne dolazi u svim dijelovima Europe do raslojavanja kulture istovremeno. Oko godine 1800. ponovno se otkriva narodna kultura kao nešto egzotično i prirodno, a razlozi povratku narodnoj kulturi najmanje su dvostruki: s jedne strane, zanimanje se javlja kao opozicija elitističkomu prosvjetiteljstvu i vlasti razuma, a drugi je razlog vezan uz pojavu nacionalizama, pokreta za samoodređenje i osamostaljenje naroda. Prema: Peter Burke: *Junaci, nitkovi i lude. Narodna kultura predindustrijske Evrope*, Zagreb, 1991. Usto, *baveći se 16. i 17. stoljećem Burke zorno potvrđuje Gramscievu hipotezu kulturnih procesa među nadređenim i podređenim slojevima kulture i društva. Ali upozorava da nadređeni nisu jedinstven blok. Među njima razlikuje i crkvu, i državne vlasti i plemiće; u crkvi opet ortodoksne i reformacijske strukture, pa razlike među elitnom i narodnom crkvom. S druge*

Teoretičari popularne kulture nisu suglasni kada je riječ o umjetničkoj vrijednosti izričaja popularne kulture. Naime, visoka kultura podrazumijeva onu umjetničku formu koja sadrži visoku estetsku i društvenu vrijednost i koja je superiorna niskoj kulturi. Niska se pak kultura često izjednačava s popularnom, što nije sasvim točno jer postoje popularnokulturna djela koja odlikuje visoka estetska i društvena vrijednost, a istovremeno imaju i svoju zabavnu funkciju koja ih stavlja u polje popularne kulture.⁴⁰ Prema nekim teoretičarima, izričaje popularne kulture ne treba analizirati sa stajališta visoke umjetnosti, već ih treba analizirati u njihovome odnosu na društvo – s obzirom na njihov utjecaj na društvo i interakciju s njim te u odnosu na to kako ih društvo tumači i čita.⁴¹

Kada pak govorimo o analiziranju književnih tekstova, prihvaćamo strukturalističko gledište, a onda i gledište kulturalnih studija, po kojemu popularnoknjiževni tekstovi imaju jednak analitički potencijal kao i visoka književnost. Tomu u prilog govori Easthopeova analiza dvaju djela, od kojih jedno pripada visokoj književnosti, a drugo onoj popularnoj. Radi se o romanima *Srce tame* Josepha Conrada i *Tarzan među majmunima* Edgara Ricea Burroughsa. Naime, proučavajući sličnosti i razlike u tim dvama tekstovima, Easthope uspostavlja binarne opreke među njima i, polazeći od kritike teorije hegemonije koja popularnoknjiževne tekstove negativno obilježava kao polja na kojima razne ideologije manipuliraju potrošačima i time ljude pretvaraju u *kulturne papke*, na kraju dolazi do zaključka da su u oba teksta upisana ideološka značenja, ali je razlika u njihovoj eksplicitnosti u *Tarzanu među majmunima*, dakle u popularnoknjiževnome tekstu, odnosno implicitnosti u *Srcu tame*, koje predstavlja visoku književnost. Na taj način pobija teorije koje popularnokulturne proizvode vrednuju isključivo negativno zbog spomenute podložnosti ideologijama i dokazuje da su ideološka značenja upisana u svim tekstovima, a razlika je tek u stupnju njihove eksplicitnosti.⁴²

strane upozorava na razlike i sukobe među plemićima ili državama i crkvom. Nadalje, osim ostalih činilaca koji utječu na kulturni proces, među plemićima razabire nadređene muškarce i podređene žene (koje, naprimjer, još uvijek sudjeluju u narodnim svetkovinama u doba kad su se muškarci viših slojeva već iz njih povukli da bi i time označili svoj viši društveni položaj). Burke prikazuje niz posrednika u kulturi, pokućaraca, putujućih glumaca i pjevača, prenosilaca ne samo kulturnih dobara nego i motiva. (...) Burke, naravno, upozorava kako se kulturni proces ili proces kulturne interakcije ne događa samo kao utjecaj viših ili vodećih klasa na niže slojeve, nego i obrnuto. Prema: Dunja Rihtman-Auguštin: *Etnologija naše svakodnevice*, Zagreb, 1988., str. 60.

⁴⁰ Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 109.

⁴¹ Isto, str. 110.

⁴² Više o navedenoj analizi vidi u: Anthony Easthope: *Visoka kultura/popularna kultura: 'Srce tame' i 'Tarzan među majmunima'* u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, (ur.) Dean Duda, Zagreb, 2006.

3. Popularna kultura u jugoslavenskome socijalizmu

Nakon završetka Drugoga svjetskog rata socijalističke su vlasti težile stvaranju vlastite kulture. Jedan od najvažnijih projekata socijalističke vlasti sredinom prošloga stoljeća bio je nadomjestiti građansku kulturu, odnosno dokinuti tradiciju uspostavom nove kulture širokih radničkih masa.⁴³ Riječju, *promijenili su se klasni odnosi, promijenile su se veze i odnosi među ljudima na različitim društvenim razinama, ono što se uvriježeno zove 'građanskom kulturom' nije baš ishlapilo preko noći, a došlo je i do koncentracije i širenja novog kulturnog aparata.*⁴⁴

Odnos popularne kulture jugoslavenskoga socijalizma i tadašnjega dominantnog diskursa može se okarakterizirati na sljedeći način: *iako je riječ o kulturi koja nije bila po ukusu političkoideološke elite, ona nije pripadala (inače uglavnom manje vidljivim) radikalnim kulturološkim odstupanjima od poželjnoga modela: njezina je problematičnost proizlazila poglavito iz činjenice da je 'troši', i u njoj uživa, 'većina ljudi'.*⁴⁵ Dakle, stvaraju se materijalna i simbolička dobra namijenjena širokoj publici: tekstovi, zvukovi, melodije, slike, radijski žanrovi, tv-emisije i prakse koje u (kontroliranim) socijalističkim uvjetima ulaze u svakodnevicu. U tome smislu popularna se kultura određuje kao skup općenito dostupnih artefakata.⁴⁶

Prema nekim mišljenjima, socijalističke su vlasti popuštale pritisku odozdo, što je najočitije u primjerima njihova popuštanja konzumerizmu. *'Otvaranjem vrata' tekovinama američke civilizacije u sferama svakodnevnog života jugoslavenska je vlast pacificirala svoje društvo i činila da njeni građani imaju više sloboda od ostalih zemalja Istočnog bloka.*⁴⁷ Uvjeti koji su to omogućili u vezi su sa svjetskim društvenim i političkim događajima pedesetih i šezdesetih godina: Staljinova smrt i ustanak građevinskih radnika u Istočnome Berlinu 1953. godine, Hruščovljev govor na XX. kongresu komunističke partije Sovjetskoga Saveza, radnički ustanak u Poznańu i mađarska krvava revolucija 1956. godine, početak

⁴³ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 15.

⁴⁴ Dean Duda: *Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 293.

⁴⁵ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 8.

⁴⁶ Dean Duda: *Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 299.

⁴⁷ Radina Vučetić: *Potrošačko društvo po američkom modelu (jedan pogled na jugoslavensku svakodnevicu šezdesetih)*, Časopis za suvremenu povijest, god. 2012., br. 2., str. 297.

Vijetnamskoga rata 1957. godine, ubojstvo Kennedyja 1963. godine te pariške i praške studentske pobune 1968. godine. *Ta događanja, i njihove neposredne političke posljedice, imali su nemalog utjecaja na popularnu kulturu u zemljama Istočnog bloka, pa i u Jugoslaviji, ne samo u izvedbi, nego i u unutarhegemonijskoj nesigurnosti i nesustavnosti, koja ju je omogućila.*⁴⁸ U tome je razdoblju riječ o drugome valu amerikanizacije europske popularne kulture, koja se oslonila na stečevine američkoga vojnog angažmana u Europi u Prvome i Drugome svjetskom ratu.⁴⁹

Šezdesetih godina jugoslavenska je vlast uvidjela upliv zapadnjačkih elemenata u popularnu kulturu, ponajprije u *šund literaturi* koja se počela masovno prevoditi i tiskati.⁵⁰ Sedamdesetih godina stvari i dalje nisu stajale onako kako su, prema stavu vladajućih, trebale stajati, pa su se i u tome razdoblju isticale ideje o potrebi za dokidanjem razlike između visoke, tj. elitne i niske, tj. narodne kulture. Tako je Stipe Šuvar tvrdio da *tek po dokidanju te dihotomije, ali jednako tako i 'svake druge dihotomije koja se zasniva na klasnoj podjeli', o masovnoj se kulturi neće više moći govoriti kao o 'vulgarnim surogatima kulture', ne više 'u pejorativnom smislu i ne više kao o korelatu kapitalističkog tržišta, kapitalističke civilizacije, s njezinim sistemom vrednota'. Tek tada masovna će kultura postati 'stvarnom kulturom masa', 'kulturom koju stvaraju mase'.*⁵¹

Nadalje, analizirajući sadržaje popularne kulture, Šuvar je zaključio da su mase zapravo postale ono Fiske naziva kulturnim papcima, tj. da nekritički prihvaćaju zapadnjačke kulturne produkte, bez svijesti o postojanju njihove političke komponente koja se reflektira u težnji za dominacijom. Na kraju zaključuje da je socijalističko društvo, otvorivši se Zapadu, postalo poprište borbe raznih snaga za svijest i duše ljudi.⁵² Drugim riječima, odlučilo se tumačiti popularnu kulturu prema predlošku koji su nudile Frankfurtska škola⁵³ i rana teorija

⁴⁸ Reana Senjković: *'Sve se pošemerilo...'. O proizvodnji, posredovanju i konzumaciji popularne kulture u (jugoslavenskom) socijalizmu*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 181.

⁴⁹ Isto, str. 182.

⁵⁰ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 30.

⁵¹ Isto, str. 32.

⁵² Isto gledište o popularnoj kulturi u socijalističkim zemljama svojevremeno je držala i zapadna humanistika, koja je građane tih zemalja vidjela kao *kulturne papke* koji bez kritičkoga promišljanja upijaju poruke ideološke propagande i time pristaju na komunističku diktaturu, prema: Reana Senjković: *'Sve se pošemerilo...'. O proizvodnji, posredovanju i konzumaciji popularne kulture u (jugoslavenskom) socijalizmu*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 176., 177.

⁵³ Kritika pripadnika Frankfurtske škole (Theodora Adorna, Maxa Horkheimera i dr.) tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća temeljila se na tvrdnji da potrošačko društvo pretvara ljude u pasivne i disciplinirane potrošače koje je lako instrumentalizirati, a masovna kultura u vidu popularne glazbe, filmova i oglašavanja lišava mase svake originalnosti i kreativnosti. Prema: Igor Duda: *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb, 2005., str. 29.

hegemonije. Riječju, *kad je, dakle, 'domaćicama' počeo 'zagorijevati ručak' za vrijeme prikazivanja prve velike američke sapunice, i kad su 'zagrebački malograđani' doživjeli prve 'napade bijesa' zbog toga što je televizija u ionako skroman program uvrstila 'neki sovjetski film', socijalistička ih je vlast požurila prepoznati kao ljude koji su, ako ne i podređeni, svakako 'zavedeni, prevareni (...), zbunjeni, pasivni'.⁵⁴ Kako bi se demokratizirala kultura, predlagao se pristup odozdo, odnosno iz pozicije radnika kao proizvođača kulture.⁵⁵*

O važnosti problema masovne kulture u jugoslavenskoj socijalističkoj svakodnevici govore mnogi članci koji su se objavljivali u kulturološkim i drugim periodikama, mnogi sastanci društvenopolitičkih organizacija i povremene izravne intervencije jugoslavenskoga političkog vrha.⁵⁶ U vezi s potonjim, već nakon Drugoga svjetskog rata vlast je počela provoditi svoju viziju uloge sredstava masovnog komuniciranja, u kojima je lenjinistički vidjela instrument za postizanje svojih političkih ciljeva. Tako je u kolovozu 1945. donesen prvi Zakon o štampi, a Tito je ubrzo u svoj raspored uveo često obraćanje novinarima kako bi se naglasila i njihova uloga u izgradnji socijalizma. Zapadnjačko je novinarstvo negativno okarakterizirao kao ono koje je sklono senzacionalizmu, tj. zadovoljavanju znatiželje velikoga broja ljudi, dok je napredak domaćega novinarstva hvalio.⁵⁷

Unatoč tomu, već kasnih pedesetih godina tisak se počeo okretati zapadnjačkim sadržajima i stilu pisanja. Najviše kritika podnijeli su razni članci o natjecanjima u ljepoti jer se smatralo da promiču krive društvene vrijednosti, prvenstveno ljepotu umjesto radne i moralne vrijednosti čovjeka.⁵⁸ Zabavni je tisak uskoro postao temom raznih kritičkih osvrta, promišljanja i istraživanja. Poticaj im je posebno dan nakon Titove javne osude takvih sadržaja na narodnome mitingu u Splitu u svibnju 1962. godine. *Zapazilo se da mnoge deformacije i zastranjenja jugoslavenskog društva – sitnoposjedničku stihiju i primitivizam, reakcionarno idejno naslijeđe prošlosti, šovinizam, karijerizam, tendencije stjecanja posebnih privilegija, individualizam, birokratizam, birokratsko centralističke i partikularističke tendencije, pojave odvajanja od 'radnih masa', destruktivni anarhizam i truli liberalizam –*

⁵⁴ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 35. – 37.

⁵⁵ Isto, str. 38.

⁵⁶ Isto, str. 49.

⁵⁷ Isto, str. 50. – 52.

⁵⁸ Isto, str. 53. Primjeri natjecanja u ljepoti su sljedeći: 1972. godine 19-godišnja Anđelka Božić u Tokyju je izabrana za *Miss Young International*, što je dotad bio najveći uspjeh Jugoslavije na međunarodnim natjecanjima; u osamdesetima su u medijima postale popularne Ana Sasso i Bernarda Marovt. Prema: Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 53. Usto, zanimljivo je da su se na takav način u ljepoti natjecale samo žene, dok se najljepšega muškarca biralo na temelju novinskih anketa, bez njihova izlaganja žiriju i publici u punim dvoranama. Prema: isto, str. 54.

*socijalistički tisak nije u dovoljnoj mjeri kritizirao.*⁵⁹ Na kraju, tada još uvijek očekujući reformu koja će u jugoslavensku ekonomiju uvesti tržišnu privredu, Tito je pojavu komercijalizma u tisku opravdao potrebom opstanka novinskoizdavačkih kuća.⁶⁰

Tito je načelno imao negativan stav i prema apstraktnoj umjetnosti. Takav je stav dijelio s Hruščovom, ali u nešto blažoj inačici. Smatrao je stoga da socijalistička kultura treba obuhvatiti i zamijeniti nacionalne kulture. Unatoč promoviranju socrealizma u poslijeratnome razdoblju, apstraktna je umjetnost i dalje nastavila postojati, a o tome svjedoči djelovanje brojnih umjetnika poput Dušana Džamonje, Ede Murtića, ali i Zagrebačkoga jazz kvarteta i Ive Robića.⁶¹

Zabavni tisak i sadržaji koje je nudio smatrali su se i donekle pozitivnom pojavom jer su s jedne strane predstavljali onaj oblik ljudske djelatnosti koji je bio u izravnome doticaju s provođenjem dokolice, što je zapravo značilo da su radnomu socijalističkom čovjeku potrebni i korisni, a s druge strane zabavni je tisak mogao i trebao biti u funkciji prilagođavanja i populariziranja prikladnih političkih sadržaja za potrebe široke publike.⁶² Primjerice, smatralo se da se i u žanr kriminalističkoga romana mogu implementirati sadržaji iz narodnooslobodilačke borbe, odnosno da same žanrovske odrednice nisu bezuvjetno negativna pojava, ali da u njih treba implementirati sadržaj usklađen s društvenim kontekstom podneblja kojemu se nudi. Takvi su pokušaji uglavnom podsjećali na stvaranje svojevrsnih proletkultova.⁶³

Spomenuta ideja o propagiranju prikladnih sadržaja služeći se instrumentarijem zapadne popularne kulture oživjela je u praksi najprije putem partizanskih filmova (*Sutjeska*, *Kozara*, itd.), zatim i putem tv-serijâ (*Kapelski kresovi*, *Otpisani*), a i stripova (*Nikad robom*⁶⁴). S obzirom na veliku popularnost stripa još iz razdoblja prije Drugoga svjetskog

⁵⁹ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 56.

⁶⁰ Isto, str. 57.

⁶¹ Tvrtko Jakovina: *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 14.

⁶² *Na taj način su, od šezdesetih godina naovamo, 'ozbiljne teme' poput partizanske borbe, socijalističke revolucije, ideologije modernizacije ili jugoslovenskog identiteta našle svoje mesto u sferi popularnog, a ideološki sadržaji promovisani u okviru žanrova koje su bili smatrani lakoslušljivom konzumentskom kulturom.* Prema: Ana Hofman: *Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 289.

⁶³ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 59.

⁶⁴ *Nikad robom*, strip-serija namijenjena osnovnoškolcima, počela je izlaziti 1958. godine, a najpoznatija je po likovima Mirku i Slavku, dvojici partizanskih kurira. Nakon njihove popularizacije u mediju stripa, likovi se pojavljuju u romanima, dijafilmovima, na aplikacijama za majice, đačkim torbama, omotima i drugome

rata, jugoslavenska je vlast prepoznala priliku za implementiranje ideoloških sadržaja u taj medij, a vrhunac partizanskoga stripa predstavlja upravo serija stripova Desimira Žižovića Buina *Mirko i Slavko*, koja je prvotno izlazila u spomenutoj ediciji *Nikad robom*.⁶⁵

Osim navedenoga, početkom osamdesetih postojali su i tzv. *jugo-ljubići*, ideološki prilagođeni romani za čitateljice, koji su težili izbjegavanju idealizacije i nestvarnosti kakva se često pronalazi u zapadnjačkome tipu toga žanra. Radnja *jugo-ljubića* odvijala se na jugoslavenskome prostoru, a likovi su bili svakodnevni ljudi sa svakodnevnim problemima. Takvi su pak noviteti kod čitateljske publike rezultirali smanjenom potražnjom ljubavnih romana, a tražio se povratak klasičnim žanrovskim odrednicama ljubavnoga romana, koje između ostaloga uključuju sretan završetak. Na kraju, *jugoslavenski ljubavni roman, bio je prisiljen odustati od samoga sebe, jer nikome nije bio potreban*.⁶⁶ Stoga, iako je neki kulturni proizvod opće dostupan, ta opća dostupnost nije lišena svoje unutarnje vrijednosne hijerarhije pa tako i unutar mnoštva popularnokulturnih proizvoda pronalazimo one koji su uzdignuti do razine popularne umjetnosti, ali i neke koji su proglašeni šundom i kičem.⁶⁷

Za razliku od *jugo-ljubića*, koji na tržištu nisu opstali, implementacija ideoloških poruka kroz prizmu populane kulture svoj je uspjeh postigla u žanru jugoslavenskih/partizanskih vesterna, u kojima se taj najpoznatiji američki filmski žanr prilagođava jugoslavenskome kontekstu i postiže uspjeh kod publike jednako kao i kod kritike.⁶⁸

Uzevši u obzir sve navedeno, nije neobično što je masovna kultura uskoro u teoriji postala ambivalentan pojam. S jedne je strane označavala svojevrсни tip antikulture, a s druge strane smatrala se autentičnom kulturom tadašnjice. Za prvu definiciju zalagali su se sociolozi, filozofi i kulturni stvaraoci, dok je druga skupina bila rezervirana za proizvođače zabavnoga tiska. *Isprva, na izglednu se katastrofu upozoravalo terminima 'teorije potkožne*

školskom priboru, a 1973. godine snimljen je i dugometražni igrani film *Mirko i Slavko* u režiji Branimira Torija Jankovića; prema: Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 60.

⁶⁵ Više o popularnosti stripa prije, tijekom i nakon Drugoga svjetskog rata te o njegovim autorima i proizvodnji njegove jugoslavenske inačice vidi u: Radina Vučetić: *Kauboži u NOB-u: Partizanski vestern i strip u socijalističkoj Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 237. – 250.

⁶⁶ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 61., 62.

⁶⁷ Dean Duda: *Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 300., 301.

⁶⁸ Više o fenomenu partizanskih vesterna vidi u: Radina Vučetić: *Kauboži u NOB-u: Partizanski vestern i strip u socijalističkoj Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 217. – 250.

igle', koja je dokazivala da poruke posredovane medijima na običnoga čovjeka djeluju kao da su mu 'injektirane pod kožu'.⁶⁹ Smatralo se dakle da su mediji glas autoriteta koji masama nudi određenu sliku svijeta kao nadomjestak stvarnosti, kako bi pomoću nje manipulirao ljudima i osigurao joj psihički mir u teškim uvjetima svakodnevice.

Također, pripadnici takvih ideja smatrali su da nasilje koje se prikazuje u popularnoj kulturi, napose na području određenih žanrova filmske umjetnosti, zapravo nije odraz interesa publike, već su to nastojanja centara društvene moći da narkotiziraju potlačene i učine ih ravnodušnim prema vrijednostima života.⁷⁰ Loš učinak pripisivao se i ljubavnim pričama koje se optuživalo za infantilizaciju publike, koja, iz pozicije takvih teorija, pasivno upija obrasce ponašanja kakvi vrijede u tome žanru i projicira ih potom u stvarnost, odnosno u vlastiti život gdje njihovo nefunkcioniranje onda pogubno djeluje na pojedinca.

Usto, negativan učinak pripisuje im se i zbog toga što diktiraju svjetske trendove i što se, prihvaćajući njihovu ponuđenu iluziju o svijetu oko sebe, pojedinac sve više udaljuje od realnosti. *Nesumnjivo, ova teza je nudila zadovoljavajuće objašnjenje zapaženoga defetizma radničke klase u razvijenome kapitalizmu, no istodobno je otvarala prostor da se postavi pitanje o tomu znači li masovna konzumacija omamljujućih sadržaja popularne kulture u socijalizmu ujedno i to da je socijalistička stvarnost 'ružnoćom' prispodobiva kapitalističkoj, pa da se i iz nje traže putovi makar i privremenoga bijega'.⁷¹ Masovna je kultura iz takve pozicije bila u funkciji svojevrsnoga sedativa za mase.*

Reakcija kritike na masovnu kulturu s vremenom je izgubila oštrinu, odnosno krenulo se u smjeru afirmacije određenih funkcija koje masovni tisak ima u društvu. Stoga, počela se isticati uloga ženskih časopisa kao pozitivne pojave u životu žene-domaćice, govorilo se o njihovoj ulozi u demistifikaciji raznih mitova, koja je potom dovela i do emancipacije na polju seksualnosti i pridonijela jednakosti rodova, a novinski senzacionalizam upakirao se u projekt održavanja mira i stabilnosti, ali i osvještavanja socijalne nejednakosti.⁷²

Na europskoj razini već početkom šezdesetih godina francuski filozof i sociolog Edgar Morin odustao je od isključivo negativne karakterizacije masovne kulture kakva je dotad dominirala u teoriji. *Po Morinu, i desnica i ljevica su se propustile zapitati nisu li vrijednosti 'visoke kulture' zapravo dogmatične, formalne, fetišizirane i ne prikriva li 'kult umjetnosti'*

⁶⁹ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 63.

⁷⁰ Isto, 63., 64.

⁷¹ Isto, str. 66.

⁷² Isto, str. 68., 69.

samo nečije ekonomske interese. Sve novo što se javljalo, podsjetio je Morin, uvijek se suprotstavljalo vladajućim normama kulture, pa se i masovna kultura odbacuje samo ondje gdje vladaju 'estetski snobizam, književni recepti, izveštačena nadarenost, konvencionalna plitkost'.⁷³ Zbog svoje kontekstualne uvjetovanosti model koji je ponudio Morin nije u potpunosti odgovarao teoriji masovne kulture u jugoslavenskome društvu. Stoga će se na tim prostorima i u popularnoj kulturi tražiti treći put, različit od zapadnjačkoga, ali i od sovjetskoga modela.⁷⁴

Sedamdesete su godine donijele promjene na polju jugoslavenske kulturne politike. Naime, zahtevi za nacionalnom nezavisnošću, međurepublički konflikti i rastuće tenzije između nacionalnih kulturnih elita potakle su izvesne administrativne mere, koje su za posledicu imale pravno regulisanje izvesnih vidova cenzure/ograničenja, po prvi put u jugoslovenskoj istoriji.⁷⁵ U skladu s time, 1971. godine donesen je Zakon o oporezivanju knjiga, novina i drugih publikacija, kojim se odredilo plaćanje poreza na one publikacije koje posebne republičke komisije okarakteriziraju kao *šund*. Rezultati su bili dvojaki: s jedne strane smanjio se u tisku broj fotografija nagih žena, izdanja roto-romana i stripova iskazala su pažljiviji urednički odabir, a napredovalo se i u 'jezičnoj korektnosti'.⁷⁶ S druge strane, radilo se uglavnom o kozmetičkim promjenama kao što su promjene naziva lista, preraspodjela rubrikâ, unošenje sadržaja koji imaju funkciju alibija, itd.⁷⁷ Tako je časopis *Čik*, u kojemu su se pojavljivali pornografski sadržaji, promijenio ime u *Zum*, zatim u *Zum Reporter* i na kraju u *Reporter*, koji je ugašen sredinom osamdesetih godina.⁷⁸

Nakon ekspanzije *šund* literature početkom sedamdesetih započelo je istraživanje interesa čitateljske publike. Istraživanja su pokazala da je većinska jugoslavenska čitateljska publika okrenuta prema *šund* literaturi.⁷⁹ Krivnja zbog takvoga stanja prebacila se na sustav, odnosno na društvenu stvarnost s naglaskom na njezinome ekonomskom aspektu. *Industrijalizacija i urbanizacija su, naime, razorile 'primarne i primitivnije oblike solidarnosti' i time izazvale 'socijalnu diferencijaciju, fragmentaciju i povećanje stupnja*

⁷³ Isto, str. 71.

⁷⁴ Isto, str. 72. – 75.

⁷⁵ Ana Hofman: *Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 288.

⁷⁶ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 79.

⁷⁷ Isto

⁷⁸ Biljana Žikić: *Emancipacija pornografije ili pornografizacija emancipacije: 'ozbiljni' mediji i pornografija u (post)socijalizmu*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 204.

⁷⁹ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 84., 85.

društvene nesigurnosti'. Počele su se tražiti 'nove vrijednosti orijentacije, bilo da imaju predznak tradicionalističkih, građansko-liberalističkih, dogmatskih, tehnokratskih itd.' vrijednosti. Istodobno došlo je do 'potiskivanja i izmicanja socijalističke društvene misli i svijesti', a time i do 'opskurne ideologijske situacije, u kojoj društvene snage koje su nosioci grupno-vlasničkoga mentaliteta nastoje podržavati onaj oblik društvene reprodukcije, koji petrificira postojeću podjelu na upravljače i izvršioce sa jasnim društvenim razlikama'.⁸⁰ U tome se smislu informacije i zabava tretiraju kao roba, a njihovi se proizvođači (novinske kuće) nalaze u neprestanoj borbi za opstanak. Time upravo karakter potražnje uvelike uvjetuje pojavu zabavne literature.⁸¹ U skladu s takvim gledištem, masovna se kultura ne stvara, već se proizvodi.

Razlika u perspektivama između medijskih praktičara i medijskih teoretičara izoštrila se sredinom sedamdesetih, preciznije 1975. godine na savjetovanju Zabavna štampa i ostala zabavna literatura, koje se te godine održalo u Zagrebu. Novinari i urednici nisu pokazali zabrinutost zbog stanja u jugoslavenskoj popularnoj kulturi. Štoviše, ismijali su kritike tzv. medijskih teoretičara koji su se, po njihovu mišljenju, zauzimali za povratak u doba Agitpropa i kontrole vlasti nad kulturom.⁸²

Sredinom sedamdesetih rasprava se o popularnoj kulturi u jugoslavenskom socijalizmu stižala. Kasni pokušaji javljaju se još krajem sedamdesetih, kada Stipe Šuvar i dalje kontinuirano promiče ideju o kulturi koju će stvarati sami radnici i time prijeći iz položaja potrošača u položaj proizvođača, a kultura više neće biti u vlasti tržišta, već će ona postati načinom života. Sve je ostalo samo na ideji.⁸³

Zaključno, neovisno o pogledima i stavovima uvijek i svugdje prisutnih dežurnih dušobrižnika, *socijalizam je, barem u jugoslavenskoj izvedbi, tipično prosvjetiteljska, modernizacijska struktura koja uvelike nastavlja demokratske procese u kulturi, započete tijekom druge polovice 19. stoljeća, što je, naravno, ne prijeći u mogućim zastranjenjima ili devijacijama u različitim aspektima društvenoga života, niti lišava taj projekt u gomilanju proturječja i ambivalentnim ishodima.*⁸⁴ U tridesetak godina (pedesete, šezdesete i sedamdesete godine) Hrvatska je *prošla razvojni put koje su razvijene zemlje ranije prolazile*

⁸⁰ Isto, str. 86.

⁸¹ Isto

⁸² Isto, str. 99.

⁸³ Isto, str. 87. – 89.

⁸⁴ Dean Duda: *Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 293.

u do tri puta duljem vremenu⁸⁵ te stoga povećanje broja pismenoga stanovništva, reforme u školstvu, smanjenje broja stanovništva koje se bavi poljoprivredom u korist drugih sektora – dakle jugoslavenska nadoknadna modernizacija – svoje tragove ostavlja i na polju popularnoga.⁸⁶

⁸⁵ Pedesete, šezdesete i sedamdesete godine najdulje su i najpozitivnije razdoblje u razvoju Hrvatske, s prosječnim godišnjim porastom BDP-a od čak 6,7 posto. Više o statističkim podacima vidi u: Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 26.

⁸⁶ Dean Duda: *Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 298. O poslijeratnoj modernizaciji vrijedi dodati i sljedeće: *Razvoj, modernizacija i ideologija tražili su tešku industriju, a u njoj se kovala i radnička klasa. Do kapitala za industrijalizaciju dolazilo se na uštrb bilo kakvog luksuza, nacionalizacijom, a nešto i sovjetskim kreditima. Seljaci koji su pohitali u gradove, nove škole, tečajevi i fakulteti, mijenjali su izgled zaostale zemlje, gradili su se novi gradovi i naselja.* Prema: Tvrtko Jakovina: *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 19. Također: *Možda bi se moglo zaključiti da je upravo to – modernizacija i industrijalizacija, pretvaranje zaostale, poljoprivredne zemlje u srednje razvijenu industrijsku državu, bilo najvažnije i najtrajnije što se državi dogodilo, posljedice koje su osjetili i uživali mnogi, tj. svi.* Prema: Tvrtko Jakovina: *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 46.

4. Popularna kultura i književnost

Kao što se slika društva presijava kroz prizmu popularne kulture, tako se i popularna kultura ogleda u književnim tekstovima. U suvremeno doba popularna kultura i književnost interferiraju na četiri načina. Prvo, popularna i potrošačka kultura postoje kao tematsko-motivski kompleks u književnim tekstovima. Pod time mislimo na popularnu glazbu, filmove, odjeću (primjerice, traperice kao sinegdohu mlade generacije), reklame, videouratke i sl. Drugi način njihova susreta vodi kroz popularni diskurs, pod čime podrazumijevamo narativne strukture preuzete iz popularne kulture (primjerice, jednostavan jezik, pučki izraz, vulgarizme, imitaciju interneta itd.). Treće, doticaj je vidljiv u populističkim strategijama i institucijama, odnosno u marketinškim strategijama autora i nakladnika, književnim nagradama, reklamama, popratnim skandalima i sl. Četvrto, književnost je danas vezana uz medije na simboličnoj razini (virtualni realizam) i onoj stvarnoj (prisutnost pisaca u medijima, intervju...).⁸⁷

U suvremenoj književnosti izdvajamo dva medijsko-potrošačka doba: prvo se odnosi na kasni modernizam i rani postmodernizam šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća, a drugo na globalnu i virtualnu postmodernu i postpostmodernizam s prijelaza iz 20. u 21. stoljeće. U prvome razdoblju, od šezdesetih do osamdesetih godina elitna kultura i elitizam još su uvijek bile dominantne književne paradigme, a popularna i potrošačka kultura ulaze u književnost prvenstveno kao tematsko-motivski sloj teksta, vezuju se uz mlade generacije i postoje kao oblik oproštaja od modernističke elitne kulture i velikih ideologija simboliziranih u svijetu odraslih. U drugome razdoblju, od devedesetih godina nadalje, popularna kultura više nije samo u tematsko-motivskome sloju teksta, već se pojavljuje u oblicima popularnoga diskursa, populističkih strategija i vezanosti književnosti uz medije.⁸⁸

⁸⁷ Dubravka Oraić-Tolić: *Suvremena hrvatska proza i popularna kultura u: Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb, 2006., str. 161.

⁸⁸ Isto, str. 162. Hrvatsku književnost od devedesetih godina nadalje karakterizira pluralizam stilova, literatnih koncepata i modela. Na poetičkoj razini nema zajedničkih generacijskih pokreta, pripadnosti jedinstvenomu stilskom pravcu, postmoderni egalitaziram izbrisao je podjelu na „visoku“ i „nisku“ književnost, prevladava potreba za čitanošću i velikom produktivnošću. U tome je kontekstu i suvremeni hrvatski roman prilagođen potrošnji na tržištu. Vidljiv je procvat popularne književnosti, posebno kriminalističkoga žanra (Pavličić, Tribuson), ali pišu se i romani drugih žanrova. Vrlo važnu ulogu u tome razdoblju imaju mediji (radi reklame, samopromocije, distribucije književnih nagrada, itd.); prema: Krešimir Nemec: *Suvremeni roman i popularna kultura*, u: *Vidjeti Ohrid. Referati hrvatskih sudionika i sudionika za XIV. Međunarodni slavistički kongres (Ohrid, 10. – 16. rujna 2003.)*, (ur.) Marko Samardžija, Zagreb, 2008., str. 333. – 340.

4.1. Roman i popularna kultura

U ovome je kontekstu najvažnije istaknuti povezanost popularne kulture i romana kao književnoga žanra. Naime, europski se roman razvijao primarno kao popularni žanr, uvijek u doticaju s popularnom, odnosno narodnom kulturom. Ta je povezanost važna za njegove početke u književnosti zapadnoga kulturnog kruga. Potvrđuju je dva književnopovijesna primjera povezanosti žanra i predindustrijske popularne kulture, koja je postojala već tragovima starogrčkoga ljubavnog romana, a i u srednjovjekovnoj romansi viteškog, pustolovnog i fantastičnog karaktera.

U 17. stoljeću počinju se terminološki razlikovati roman i romansa. Romansa je u tom smislu počela označavati veća pripovjedna djela povezana sa svijetom čuda, fantastije, egzotike, itd. i uvijek je ostala vezana uz popularnu kulturu, a roman se pak opredijelio za tematiziranje svakodnevnih događaja iz čovjekova privatnog života. Unatoč odmicanju od svojega popularnokulturnoga podrijetla i nasljeđa, romanu se takvo podrijetlo i nasljeđe redovito vraćaju.

Također, u žanru romana najrepresntativnije se miješaju granice između visoke i niske kulture i književnosti, posebno kroz fenomene prodaje romana uz dnevne novine, ali i kroz dominaciju romana u suvremenome žanrovskome korpusu u kojemu je upravo roman najtraženiji žanr na književnome tržištu. Dugo se veza između romana i popularne kulture uglavnom isticala u okvirima istraživanja žanrovskoga popularnog romana (kriminalističkoga romana, ljubavnoga romana, znanstveno-fantastičkoga romana, pučkoga romana, horora, itd.), ali sintagma *popularni roman* može se razdijeliti na svoje sastavnice i time obuhvatiti i popularnu kulturu i roman, čime izlazi iz strogo književnoteorijskih okvira analize i širi se na proučavanje onih društvenih fenomena koji čine važan dio motivskoga, sadržajnoga i idejnoga sloja romana.⁸⁹

4.1.1. Popularna kultura u suvremenome hrvatskom romanu⁹⁰

Hrvatska se književnost počinje ostvarivati u dijalogu s popularnom kulturom zapadnjačke provenijencije nakon Rezolucije Informbiroa 1948. godine i postupnoga

⁸⁹ Maša Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Zagreb, 2011., str. 19. – 22.

⁹⁰ Pod pojmom suvremenoga hrvatskog romana podrazumijevamo one romane koji su nastali u drugoj polovini 20. stoljeća, preciznije, nakon 1952. godine, kojom se najčešće obilježava prekid s poetikom socrealizma u Jugoslaviji.

napuštanja socrealizma kao dominantne poetike. Važno je ovdje spomenuti časopis *Krugovi*, koji je izlazio od 1952. do 1958. godine i koji je već samim svojim nazivom, potom krilaticom *Neka bude živost*, ali i sadržajima, označio prekid sa socrealizmom i istaknuo potrebu za pluralizmom umjetničkih stilova te okretanje Zapadu kao nečemu što po prvi put nosi pozitivne konotacije.⁹¹ Tih ranih desetljeća socijalizma djeluju pisci Ivan Slamnig, Antun Šoljan, Alojz Majetić i Zvonimir Majdak, čije tekstove stavljamo pod zajednički nazivnik *proze u trapericama* (termin Aleksandra Flakera⁹²). U njima se nerijetko pojavljuju motivi koji signaliziraju promjenu 'strukture osjećaja' koja je nastupila u kasnim 50-im i početkom 60-ih godina, kao što su rast potrošačkih dobara u svakodnevicu, poslijeratni jugoslavenski turizam i dr. te pojava likova oblikovanih u supkulturnom miljeu koji na specifičan način osporavaju dominantnu ideologiju, probijajući kontekst na nepredvidljiv način.⁹³ U tome je kontekstu reprezentativan primjer roman *Čangi* Alojza Majetića, koji je zbog oponiranja tradicionalnomu moralu i dominantnoj ideologiji u svoje vrijeme bio zabranjen.⁹⁴ U sedamdesetim godinama takav oblik osporavanja već poprima kodificirane oblike, i to u romanima Zvonimira Majdaka, Branislava Glumca, Augustina Stipčevića, Tita Bilopavlovića, Albina Horvatinčeka i dr.⁹⁵

Kada se pak govori osamdesetim godinama u Jugoslaviji, uvriježio se za to razdoblje naziv *dekadentni socijalizam*. To razdoblje obuhvaća period od Titove smrti 1980. godine, period velike gospodarske, političke i nacionalne krize koja je potom zahvatila zemlju, period u kojem umire i Miroslav Krleža (1981. godine). Također, to je i razdoblje Univerzijade, osnivanja Omladinskoga radija (Radija 101), prvoga festivala *gay* filma, kao i razdoblje nastanka Bijele knjige.⁹⁶ Hrvatska književnost toga razdoblja nastala je u veoma poticajnome kulturološkom kontekstu, dodirivala se i razmjenjivala iskustva s umjetničkim praksama poput popularne glazbe, stripa, fotografije, filma, videa ili konceptualne umjetnosti.⁹⁷ Stoga,

⁹¹ Maša Kolanović: *Utopija pod upitnikom. Predodžba 'Amerike' u stihovima dekadentnog socijalizma*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 191., 192.

⁹² Aleksandar Flaker: *Proza u trapericama*, Zagreb, 1983.

⁹³ Maša Kolanović: *Dekadentni socijalizam, prolog tranziciji: Hrvatski roman i popularna kultura u 80-ima*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, 2011., str. 167.

⁹⁴ Isto

⁹⁵ Isto

⁹⁶ Maša Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Zagreb, 2011., str. 288., 289.

⁹⁷ Krešimir Bagić: *Od Partije bez teksta do strasti razlike (Hrvatska kultura i književnost osamdesetih)*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, 2011., str. 105.

hrvatski romani toga razdoblja oblikovani su u dijalogu s popularnom kulturom i svakodnevicom, a oslanjaju se uglavnom na poetiku modela *proze u trapericama*. Autori koji djeluju u tome razdoblju su Zvonimir Majdak, Irena Lukšić, Dubravka Ugrešić, Srećko Cuculić, Jadranko Bitenc, Goran Bujić, Pero Kvesić, Borben Vladović, Goran Tribuson i Borivoj Radaković.⁹⁸

Romani spomenutih autora u tome bi se razdoblju mogli ocrtati kroz nekoliko tendencija: u prvome slučaju *riječ je o romanima u kojima dolazi do redefiniranja popularnokulturnog otpora uznapređovalim ritualima potrošnje koji su 80-ih sve više uzimali maha u jugoslavenskoj svakodnevici*, u drugome slučaju govorimo o refleksiji rituala popularnokulturnog otpora, artikuliranih u dijakronijskoj perspektivi, dok se u trećoj tendenciji radi o *kreiranju novih oblika otpora, simbolički podržavanih novim popularnokulturnim stilovima koji stupaju na scenu kasnih 70-ih i 80-ih godina*.⁹⁹

Prva tendencija, u kojoj se, kako je prethodno spomenuto, artikuliraju uznapređovali rituali potrošnje, vezuje se uz Zvonimira Majdaka, prvenstveno uz njegove romane *Gadni parking* i *Lova do krova*. Nadalje, u tu skupinu ubrajamo Irenu Lukšić i Dubravku Ugrešić, kod kojih je izražena interferencija sa ženskom popularnom kulturom, ponajviše sa ženskim časopisima, a u središtu su radnje ženski subjekti.¹⁰⁰ Općenito, romanima su zajedničke sljedeće značajke: izražena je težnja za poboljšanjem životnoga standarda, rituali otpora redefinirani su dokoličarenjem, uvodi se lik ekonomskoga luzera, a automobil ulazi u ulogu statusnoga simbola. U kontekstu potonjega moguće je promjenom književne artikulacije Fiće od šezdesetih do osamdesetih godina – od žuđenoga predmeta potrošnje preko oznake općega standarda do oznake neprestitžnoga automobila i egzistencijalnoga minimuma – pratiti razvoj jugoslavenskoga potrošačkog društva u tome razdoblju.¹⁰¹

Treća tendencija vezuje se uz nove oblike otpora i novu popularnu kulturu. Ovdje ističemo Jadranka Bitenca i njegov roman *Statist*, Gorana Bujića i *Zlatni šut*, Peru Kvesića i

⁹⁸ Maša Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Zagreb, 2011., str. 288., 289.

⁹⁹ Maša Kolanović: *Dekadentni socijalizam, prolog tranziciji: Hrvatski roman i popularna kultura u 80-ima*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, 2011., str. 168.

¹⁰⁰ Govoreći o Ireni Lukšić mislimo na romane *Konačište vlakoprtnog osoblja* i *Traženje žlice*. Dubravku Ugrešić spominjemo pak u kontekstu njezina romana *Štefica Cvek u raljama života*.

¹⁰¹ Maša Kolanović: *Dekadentni socijalizam, prolog tranziciji: Hrvatski roman i popularna kultura u 80-ima*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, 2011., str. 168. – 177.

Što mi rade & što im radim, i najvažniji i najreprezentativniji roman – *Sjaj epohe* Borivoja Radakovića.¹⁰²

Za ovaj je rad ipak najvažnije spomenuti drugu tendenciju, u kojoj se otpor realizira kroz dijakronijsku perspektivu, dakle kroz retrospekciju na mladenačke dane pripovjednoga subjekta. Tu pripada roman Borbeno Vladovića *Boja željeznog oksida*, ali i Tribusonovi romani *Polagana predaja* i *Povijest pornografije*, od kojih potonji nadalje detaljnije analiziramo.¹⁰³

¹⁰² Maša Kolanović: *Dekadentni socijalizam, prolog tranziciji: Hrvatski roman i popularna kultura u 80-ima*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, 2011., str. 182. – 188.

¹⁰³ Isto, str. 177. – 182. Osim navedena dva romana, istu strategiju oblikovanja prošlosti Tribuson zadržava i u romanu *Legija stranaca* (1985.), ali i u romanima/esejima/autobiografskim zapisima iz postsocijalističkoga razdoblja kao što su *Rani dani* (1997.), *Trava i korov* (1999.), *Mrtva priroda* (2003.) i *Ne dao Bog većeg zla* (2002.), od kojih je posljednji pretočen u istoimeni film: <http://maxima-film.hr/ne-dao-bog-vecceg-zla/> (datum preuzimanja: 27. srpnja 2015.). Više o Tribusonovoj autobiografskoj prozi i bibliografiji općenito vidi na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=62245> (datum preuzimanja: 3. kolovoza 2015.)

5. Popularna kultura u romanu *Povijest pornografije* Gorana Tribusona

...time slips away and leaves you with nothing myster but boring stories of glory days.¹⁰⁴

5.1. Uvodne napomene

Tribusonov roman *Povijest pornografije*, iz 1988. Godine, nije samo priča o jednoj, kako ih sam pripovjedač naziva *suvišnoj generaciji*¹⁰⁵, već se iza nje krije prikaz socijalističkoga društva kroz četiri desetljeća postojanja, od optimističnih pedesetih godina do dekadencije osamdesetih. Tribusonove romane iz drugoga ciklusa njegova stvaralaštva, koje uz *Povijest pornografije* čine *Polagana predaja* i *Legija stranaca, pokreće energija nostalgije i sentimenta*, želja za sjećanjem obnove, rani dani prvih dimova cigarete, autostopiranja, hippyjevskih pustolovina, rockerske groznice, pornografskih slika i filmova.¹⁰⁶ Također, Tribusonovi narativni subjekti mitologiziraju opća mjesta buntovne mladosti i ispisuju svojesvrstan rekvijem za rock naraštaj koji se oblikovao na novoj medijskoj kulturi (stripu, televiziji, filmu) i na novim načinima ponašanja.¹⁰⁷

Nostalgiju u romanu *Povijest pornografije* pronalazimo u dvama od triju tipova njezinih modusa: u povijesnoj rekonstrukciji izgubljenoga razdoblja i evociranju ranijih iskustava iz djetinjstva. Modus prezentacije prošlosti kao vremena izvan povijesti, odnosno neki poseban vid prošle stvarnosti na koju se referira, u romanu nije vidljiv.¹⁰⁸ Usto, nostalgija u romanu ima funkciju čuvanja identiteta, odnosno služi kao utočište pred raspadom iluzija i obećanja, poglavito onih ideoloških.¹⁰⁹ Treba napomenuti da se u Tribusonovoj nostalgiji ne radi o žaljenju za socijalizmom kao političkim sustavom i Jugoslavijom kao državom u kojoj je realiziran – dakle ne radi se o danas već izlizanome pojmu jugonostalgije čiji glavni potencijal čini se leži ponajviše u sakupljanju političkih bodova – već se nostalgija kod Tribusona vezuje uz doba mladosti i početaka, koji uvijek i u svakome političkom sustavu obećavaju puno i konstruiraju kolektivni osjećaj nade u očekivanju nečega boljega.

¹⁰⁴ Bruce Springsteen: *Glory Days*, <https://www.youtube.com/watch?v=6vQpW9XRiyM> (datum: 23. kolovoza 2015.)

¹⁰⁵ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 209.

¹⁰⁶ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, sv. 3., Zagreb, 2003., str. 315.

¹⁰⁷ Isto, str. 316.

¹⁰⁸ Tri tipa modusa nostalgije preuzimamo od Fredrica Jamesona, prema: Ivica Baković: *(Jugo)nostalgija kroz naočale popularne kulture*, <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol2/2/1.pdf>, datum preuzimanja: 5. srpnja 2015.

¹⁰⁹ Ivan Bošković: *Nostalgija kao obilježje Tribusonova autobiografizma*, Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu, Zagreb, god. 37., br. 57., 2013., str. 142., 143.

Nadalje, *Povijest pornografije* smatra se najboljim romanom iz spomenutoga ciklusa, u kojemu je *pornografija u njegovoj knjizi metafora za sve što je u socijalističkom okruženju bilo zabranjeno, ali i svojevrsan lakmus za ispitivanje slobode individuuma i utvrđivanje stupnja društvene tolerancije u vremenu ideološke prohibicije*.¹¹⁰ Tomu možemo dodati i tumačenje po kojemu je naslov romana na neki način i ironizacija vrijednosti tadašnjega sustava. Naime, ako roman doista analizira tadašnje socijalističko društvo, od njegova početnoga čvrstoga dogmatičnog stava preko postupnoga i valovitoga popuštanja i dopuštanja ulaska zapadnjačke pop-kulture u svakodnevicu te konačno njegova sutona i sve skorijega raspada, a naziv romana u sebi nosi termin koji konotira nižu simboličku vrijednost (pornografija), moguće je zaključiti da je sustav vrijednosti koji je dolazio odozgo i prikazivao se, poput svakoga novog sustava, kao bezvremenska svetinja zapravo na taj način ironiziran i spušten s pijedestala. Naposljetku, taj se roman žanrovski može odrediti i kao *svojevrsan Bildungsroman u kome se pornografski materijal pokazuje bitnom sastavnicom u odrastanju, duhovnom razvoju i stjecanju životnog iskustva*.¹¹¹

Na razini strukture okvir romana predstavlja retrospekcija glavnoga lika i pripovjedača Stanislava Ivančića, rođenoga prijelomne 1948. godine, u trenutku pripovijedanja već 40-godišnjaka, predstavnika generacije čiji su roditelji od uvjerenih komunista posta(ja)li ili apatični i apolitični podanici sustava u koji su nekoć vjerovali (poput njegova oca) ili crvena buržoazija (poput oca Ljube Brabeca). Budući da je retrospekcija potaknuta čitanjem rukopisa njegova dugogodišnjega prijatelja Mikija Grabara pod nazivom *Povijest pornografije*, tekst je djelomično oblikovan kao književna kritika toga tobožnjeg rukopisa, ali u najvećoj je mjeri sastavljen od mikropripovijesti podijeljenjih u osam poglavlja od kojih svako predstavlja jedno važno životno razdoblje u Stanoslavovu životu, u životima njegovih prijatelja i obitelji, ali i jugoslavenskoga socijalističkog društva općenito.

Kroz roman je stoga protkana povijest, odnosno društvene promjene u socijalizmu od pedesetih do osamdesetih godina, ali i svi oni aspekti popularne kulture – filmovi, glazba, moda, književnost – koji su činili sastavni dio socijalističke svakodnevice i jedan od najvažnijih identifikacijskih kodova tadašnjice.¹¹² Retrospekcija je dakle oblikovana stavivši

¹¹⁰ Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, sv. 3., Zagreb, 2003., str. 317.

¹¹¹ Isto

¹¹² Identitet definiramo kao način na koji ljudi razmišljaju o sebi i kakve predodžbe imaju o sebi, a konstruira se u tri forme pa tako govorimo o individualnome, društvenome i kulturnome identitetu. Osim toga, možemo govoriti i o dvjema suprotnim definicijama identiteta: esencijalističkome, koji podrazumijeva apsolutan i fiksiran skup povijesnih osobina koje stvaraju identitet neke kulturne grupe, i neesencijalističkome, koji se usmjerava na zajedničke osobine članova grupe, ali i na njihove međusobne razlike; prema: Snježana Dobrota, Dubravka

naglasak na zapadnjačku popularnu kulturu kao najvažniju komponentu u simboličkome identitetu likova.¹¹³

Autobiografski element, koji je izražen u cijelome romanu, utemeljen je već u godini rođenja glavnoga lika. Radi se dakle o famoznoj 1948. godini koja je, osim što je to godina Tribusonova rođenja, važna i u povijesnome smislu jer se vezuje uz raskid Jugoslavije sa SSSR-om i poznatoj Rezoluciji Informbiroa. U vezi je s time i duhovita priča o imenu glavnoga lika romana. Naime, njegov je otac tada bio vjerni komunist te je u skladu sa svojim stajalištima i kao izraz odanosti sustavu odlučio nazvati sina Staljin, što je u to doba bila uobičajena praksa. Međutim, na dan kada je majka otišla sina prijaviti u matični ured dogodio se spomenuti raskid sa Staljinom. Otac je, pročitavši vijest u *Borbi*, smjesta odjurio u matični ured i u zadnji tren uspio spriječiti sigurnu katastrofu. S obzirom na to da su prva tri slova imena već bila upisana u matičnu knjigu, a *nije bilo prevelikih nada da bi se starog birokrata matičara dalo nagovoriti na neke neregularne izmjene, dogovorili su se brzo da se umjesto Staljin upiše Stanislav*.¹¹⁴ Pripovjedač dalje ističe kako su oboje bili nezadovoljni imenom sina, ali drugoga izbora nije bilo jer ipak: *Zamislite samo na kakav bi se način tumačio politički profil čovjeka koji je na dan izlaska 'Rezolucije' dao sinu ime Staljin!*¹¹⁵ Autobiografski dijelovi vidljivi su i u Stanislavovu izboru fakulteta, dakle u odabiru studija književnosti, u njegovoj sklonosti prema filmskoj umjetnosti, kao i u indirektnome spominjanju Bjelovara kao mjesta radnje. Premda se u cijelome romanu govori o neimenovanome provincijskom gradiću stotinjak kilometara odaljenome od Zagreba, aludira se na Tribusonov rodni Bjelovar.

Sâm početak romana autoreferencijalan je, s obzirom na to da započinje sljedećom rečenicom: *Pogreb je sasvim loš kao krajnji ishod nečijih životnih planova, ali je sasvim dobar kao početak romana*.¹¹⁶ Roman započinje 1987. godinom, u trenutku kada su njegovi likovi već zreli ljudi, i to sprovodom jednoga od njih – Čede Kralja zvanoga Delon. Već na samome početku, u nadimku spomenutoga lika nazire se utjecaj popularne kulture na živote likova. Naime, nadimak Delon potječe iz njihova djetinjstva kada je Čedo Kralj, nakon

Kučević: *Glazbeni identiteti u kontekstu popularne glazbe*, Godišnjak Titius, god. 2., br. 2, 2009., str. 199. Više o identitetu, njegovoj danosti ili konstruiranosti, prvotnosti subjekta ili njegovoj podvrgnutosti različitim režimima i oblikovanosti u skladu s njima, te grupnim identitetima vidi u poglavlju: *Identitet, identifikacija, subjekt* u: Jonathan Culler: *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, Zagreb, 2001., str. 127. – 141.

¹¹³ Maša Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Zagreb, 2011., str. 326.

¹¹⁴ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 17., 18.

¹¹⁵ Isto

¹¹⁶ Isto, str. 7.

jednoga od njihovih čestih odlazaka u kino, prozvan po poznatome i tada popularnome francuskom glumcu Alainu Delonu.

U tome prvom prizoru upoznajemo *ekipu*, odnosno glavne likove romana: Stanislava Ivančića, pripovjedača i lik kroz koji je najviše provlači autobiografski element (Tribusonov alter ego); Mikija Grabara, Stanislavova prijatelja *od začeca*; Sonju Grabar, Stanislavovu ljubav iz djetinjstva i buduću bivšu suprugu; Ljubu Brabeca; Irenu Brabec; Seku Živanović Arletu; Jaromira Kralika Brambora i Čedu Kralja Delona.

Radnja se pokreće kada Miki Grabar kao oproštajni poklon prije svojega odlaska u SAD uručuje Stanislavu svoj rukopis *Povijest pornografije*, koji onda služi kao svojevrsni Stanislavov *madeleine*, dakle okidač za prizivanje sjećanjâ. Potom retrospektivno odlazimo u doba pedesetih godina koje su prikazane kroz dvostruku posrednost: kroz Stanislavovo pripovijedanje o vlastitome djetinjstvu, a kojega je opet prisjeća najviše kroz tuđe priče i tuđa sjećanja s obzirom na to da je za vlastita iskustva još bio premlad.

5.2. Pedesete – godine entuzijazma

Fenomen sjećanja ima svoju ambivalentnu prirodu. U tome smislu sljedeća tvrdnja vrijedi i za pripovjedni subjekt u romanu, a možda i za njegova autora: (...) *sjećanje na život u socijalizmu u isti je mah olakšava i otežava* (kontekstualizaciju, op. a.). *Olakšava time što nudi obilje građe i ponešto znanja o tomu kako se ona proizvodila i prisvajala. Otežava, međutim, zbog toga što se ono u međuvremenu 'pročistilo', pa katkad priziva tek idealnu strukturu socijalizma, bez obzira na vrijednosni predznak koji joj pridaje.*¹¹⁷

Ono što pripovjedač primjećuje jest da su pedesete godine bile doba kada je u društvu jasno bio vidljiv polaritet između dobra i zla. Zbog poslijeratne obnove i vjere u sustav koji se tek počeo graditi te su godine u romanu nazvane godinama optimizma i entuzijazma. Stoga, u romanu se nabrajaju u društvu i javnome govoru vrlo često spominjane opozicije poput sljedećih: kapitalizam – komunizam, radnik – buržuj, seljak – kulak, buržoaska eksploatacija – diktatura proletarijata, patriotizam – izdaja, natražno – napredno, sloboda – ropstvo, stara Jugoslavija, tamnica naroda – FNRJ, itd. Navode se dalje poznati mitologemi implementirani

¹¹⁷ Reana Senjković: *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Zagreb, 2008., str. 9. Treba napomenuti da navedeni citat autorica rabi u svrhu prikazivanja poteškoća u kontekstualizaciji pristupa pri znanstvenome istraživanju popularne kulture u socijalizmu, ali misli o prirodi fenomena sjećanja jednako mogu vrijediti i pri opisivanju prošlosti u fikcionalnim djelima.

u javni diskurs: silna prirodna bogatstva kojima je Jugoslavija obilovala, njezin energetska potencijal, ujednačen pravopis, najčistije i najtoplije more na kojemu radnici provode godišnje odmore i, naravno, nepovrediva volja naroda. *O svemu je odlučivao narod, pa čak i kada su te odluke išle nauštrb naroda.*¹¹⁸

Vrijedi napomenuti da su godine pripovjedačeva djetinjstva, ali poslije i godine njegove mladosti, opisane s dozom ironije koja je gotovo uvijek posljedica tzv. naknadne pameti koja se pojavljuje kada se iz sadašnje perspektive promatra neka zastarjela verzija sebe i prošlosti općenito, pa takva pozicija u svojem dijakronijskom pomaku i odmaku osvjetljava sve raskupline između očekivanoga i ostvarenoga, odnosno idejâ i njihove realizacije.¹¹⁹ Također, rani dani pripovjedačeva života, pri čemu mislimo ponajviše upravo na pedesete godine, ispričovijedani su stilom infantilnoga pripovjedača.

Govoreći zatim o pokušajima poslijeratne modernizacije navode se likovi raznih soboslikara koji su naglo postajali slikarima, pa su, vođeni socrealističkom poetikom koja je tada pokušavala prevladati u umjetnosti, a ignorirajući važne aktualne političke promjene, naslikali fresku pod nazivom *Staljin se obraća masama*, i vratili se potom, ponovno naglo, u struku soboslika.¹²⁰ Također, tu su i pisci koji su, vođeni ugledom velikih ruskih revolucionarnih pisaca i aludirajući stoga na poznati sovjetski socrealistički roman *Kako se kalio čelik*, pisali romane naziva *I mi smo kalili čelik*, o udarniku koji je u jednoj smjeni prevaleo normu u vađenju rude, predviđajući tako podvig nekoga budućeg Alije Sirotanovića.¹²¹ Početni je entuzijazam duhovito prikazan kroz takve više-manje neuspjele pothvate tek uspostavljenoga društvenoga sustava.

Promjenama se težilo i u obrazovnome sustavu. Pripovijedanje o obrazovnome sustavu u osnovnoj školi započinje opisom učionice i strukture razreda. Navodi se sljedeće: učiteljicu su nazivali drugaricom, na prednjem zidu ispred redova klupa bila je naravno Titova slika, na velikome odmoru dobivali su mlijeko u prahu, mlijeko u prahu i kakao ili žuti

¹¹⁸ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 36., 37.

¹¹⁹ Drugim riječima, *ironija nije strana nostalgiji, posebice na to upozorava Linda Hutcheon, koja tvrdi da je postmoderna ironija svojstvena nostalgiji, a na taj način nostalgični subjekt danas ima svojevrstan odmak od predmeta svoje želje*. Prema: Ivica Baković: *(Jugo)nostalgija kroz naočale popularne kulture*, <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol2/2/1.pdf>, datum preuzimanja: 5. srpnja 2015.

¹²⁰ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 25.

¹²¹ Isto. O fenomenu udarništva, usporedbi i povezanosti stahanovizma i taylorizma, različitome odnosu prema udarnicima u SSSR-u i u Jugoslaviji, te o pokušaju *habilitacije* i *'premještanja' socijalno marginalnih poziva u domenu simboličko-centralnog te njihovo vraćanje na 'društvenu marginu'* vidi u: Andrea Matošević: *'Život je radostan drugovi udarnici!' O 'žrtvovanoj generaciji' demijurga socijalističkog etosa*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 219. – 241.

američki sir što se zvao *unra*. U skladu s novom pedagogijom jednakosti¹²², dječaci i djevojčice nisu u školama bili odvojeni, dakle nisu postojale ženske i muške škole, a u razredu je postojala jasna hijerarhija koja se sastojala od načelika, desetara, blagajnika, povjerenika za članarine i značnice te redara.¹²³ Izgled škole reflektira vrijednosti dominantnoga političkog diskursa: *Zidovi škole bili su izlijepljeni plakatima poput: 'Svatko je ponosan kad ga se oslovi s družu', 'Tito – partija' ili 'Fabrike radnicima'. Na pročelju škole još uvijek se ponosno kočila šablonama ispisana parola 'Svi na izbore!', ali je jednu drugu: 'Trst je naš!' netko već bio premazao fasadnom bojom.*¹²⁴

Na planu prvih kolektivnih, političkih rituala jasno se ističe upis u prvi razred osnovne škole 1955. godine i primanje u pionire. *Na Dan Republike postali smo na vrlo svečan način i pioniri, pri čemu nam je neki debeli drug general darovao kape i vezao marame, koje je tata uplatio tjedan dana ranije na blagajni škole.*¹²⁵ *Kape i marame smatrali smo uniformama, a same sebe najmlađim redom vojske, koji se bori za naše najpravednije i, uopće, najbolje*

¹²² Međutim, rodna jednakost (koju pripovjedač u romanu doduše spominje s dozom ironije, napominjući da je ona rezultirala jedino time da su se dječaci u ranijoj dobi susreli sa spomenarima, a djevojčice sa Winnetouom) premda zajamčena ustavom bila je i dalje deklarativna. S jedne strane, *socijalna su prava jednako osigurana muškarcima i ženama, zakonske regulative se podjednako odnose na skoro sve građanke i građane Jugoslavije (osim osoba istospolne orijentacije), određene su jednake plaće za ista radna mjesta, izjednačeno je školovanje i obrazovanje žena i muškaraca, ozakonjeno je žensko pravo na abortus kao i mogućnost političke participacije* (...) Stoga se na svaki prigovor o mogućoj nejednakosti odgovaralo kako je žensko pitanje prevladano klasnom jednakosti i kako patrijarhata više nema. Ipak, ekonomska i politička premoć muškaraca može se dokazati statističkim podacima: vlasništvo nad imovinom pripadalo je većinom muškarcima, a u političkom smislu većina upravljačkih mjesta pripadala je također muškarcima. Nadalje, sociološko istraživanje provedeno 1989.-1990. u Jugoslaviji pokazalo je da glavno obilježje socijalističkoga neuspjeha ženske ravnopravnosti leži u rodnoj obilježenosti „druge smjene“, čime se misli na neplaćeni rad u kućanstvu, koji je i dalje bio u ženskoj domeni. Drugo područje na kojemu se očuvao socijalistički patrijarhat vezuje se uz polje seksualnosti, točnije konstrukcije muške seksualnosti, koja se bazirala na mačizmu i koja se promovirala putem popularne kulture. Prema: Tea Škokić: *Što su brkovi bez muškarca? Društvene konstrukcije muškosti postsocijalističkog razdoblja*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 444. – 449. Slično zaključuje i Dunja Rihtman-Auguštin u poglavlju *Patrijarhalizam danas* u: *Etnologija naše svakodnevice*, Zagreb, 1988., str. 193. – 204., gdje nakon uvodnoga razmatranja pojma patrijarhalizam i teorijskih razmatranja toga pojma u kontekstu JI Europe obrazlaže što jednakost rodova znači u okvirima zakona (tada Ustava SFRJ), a što u praksi.

¹²³ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 40.

¹²⁴ Isto, str. 41.

¹²⁵ U historiografiji o kupovini maramâ pronalazimo sljedeće: (...) *marama, iako vrlo jednostavan pionirski simbol, na terenu je zadavala niz briga jer su je organizatori svečanosti prijema na vrijeme morali nabaviti i platiti. Najbolje je to bilo učiniti preko SDND (Savez društava Naša djeca, op. a.) koje je prodavalo pionirsku opremu i na zahtjev slalo cjenik, no zbog loše pripreme u pojedinim su odredima pioniri primani bez marame kao tada jedinoga simbola koji ih je trebao podsjećati na dani zavjet. Godine 1954. tek je polovica hrvatskih pionira imala marame i kape.* Prema: Igor Duda: *Djeca socijalističke domovine. Izgrađivanje pionirske tradicije u Hrvatskoj 1950-ih godina*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 89., 90.

*društvo. Bile su to godine prekrasnog entuzijazma i jasne perspektive, tako da su zabludjeti mogle samo budale.*¹²⁶

Iz perspektive historiografije, pedesete su godine, kao formativno razdoblje za hrvatsko socijalističko društvo, bile vrlo važne za opstanak i afirmaciju Saveza pionira.¹²⁷ Stupanje u savez pionira imalo je funkciju političkoga rituala i obreda prijelaza, pri čemu se naglasak stavljao na razvijanje osjećaja domoljublja i vjere u socijalizam. Pioniri su obuhvaćali svu djecu u dobnoj skupini od 7. do 14. godine, odnosno do primanja u omladince, što znači da se pionirima postajalo u dobi kada se najlakše upijalo nove ideje.¹²⁸ Postati članom pionirske organizacije predstavljalo je izlazak iz predškolske dobi i najranijega djetinjstva, što zapravo znači da se radilo o ritualu prijelaza kojim se mijenjalo stanje i položaj djeteta u društvenoj strukturi. Usto, bio je to obred inicijacije kojim se prekidala dotadašnja politička neopredijeljenost i započeto je oblikovanje socijalističkoga građanina, tj. njegova ideološka i politička socijalizacija.¹²⁹

Svečanost prijema u pionire događala se u danima oko 29. studenoga, kada se slavio Dan Republike, s namjerom povezivanja simbolike rođenja države s političkom inicijacijom djece kao njezinih nasljednika.¹³⁰ Prijem je izgledao ovako: *Sve se događalo u školskoj ili mjesnoj dvorani, ukrašenoj parolama, slikama i zastavama, te s dovoljno prostora za sjedeća mjesta za publiku, za odvijanje programa i za nove pionire dok stoje tijekom obreda i dok sjedeći prate nastavak priredbe. Budući članovi Saveza pionira posljednji bi ušli u dvoranu te se postrojili popraćeni pljeskom gledatelja, a pionir trubač potom bi označio početak svečanosti. Pionir zastavničar unio bi zastavu pionirskog odreda, a uz zvuke pionirskoga bubnja ulazilo bi potom vodstvo odreda s predstavnikom 'Partije, narodne vlasti ili Armije'. Načelnici četa ili grupa, prema nazivlju iz pedesetih, podnosili bi potom prijavak o brojnom stanju prisutnih pionira. O značaju organizacije govorili bi predstavnik Društva Naša djeca ili JNA, koji bi zatim čitao zavjet na način da u stankama djeca ponavljaju po nekoliko riječi.*

¹²⁶ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 36., 37.

¹²⁷ Savez pionira nastao je 27. prosinca 1942. godine u Bihaću, u BiH, tijekom Prvoga kongresa Ujedinjenoga saveza antifašističke omladine Jugoslavije; prema: Igor Duda: *Djeca socijalističke domovine. Izgrađivanje pionirske tradicije u Hrvatskoj 1950-ih godina*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 79.

¹²⁸ Isto, str. 78., 79.

¹²⁹ Isto, str. 87.

¹³⁰ Isto, str. 88.

*Članovi Društva Naša djeca i najbolji stariji pioniri vezali bi novim članovima marame, a zvuk trube označio bi potom kraj svečanosti čiji su završni dio činile čestitke i pozdravi.*¹³¹

Pionirskim zavjetom djeca su se obvezivala na učenje i vjernost domovini, a činjenica da je zavjet čitao vojni časnik govori o prisutnosti vojnoga duha u pionirskoj organizaciji, koji se osim u spomenutom očituje i u sljedećim značajkama: kapa koju su pioniri nosili podsjećala je na vojnu kapu, pozdrav sa stisnutom šakom koja dotiče sljepoočnicu podsjeća na vojnički pozdrav, ustroj organizacije bio je sačinjen od odreda, četa, grupa i desetina, a tu su i programi poput natjecanja u gađanju zračnom puškom ili izrade oružja za igru.¹³² Upravo su vojnički duh i nedovoljna količina zabave i igre za djecu bili glavne Đilasove kritike pionirske organizacije koje je uputio još 1950. godine i nakon kojih je uslijedila reforma Saveza pionira.¹³³

Nadalje, pioniri su imali različit program kojim se pokušavalo ujediniti odgojnu i zabavnu komponentu u oblikovanju djetetova karaktera: bilo je tu pjevanje pjesama, recitiranje, igrokazi, predstave, dječji sajmovi, maskerade, čajanke, razne priredbe, izložbe i plesovi. Čitali su se časopisi *Pionir* i *Radost*, a Biblioteka SPH izdavala je prikladne knjižice za pionire. Već su 1951. godine objavljene četiri knjige koje su upućivale pionire na sljedeće: *Kako ćemo organizirati Pozdrav proljeću*, *Kako da pioniri proslave Titov rođendan*, *Proslava Dana Republike u pionirskoj organizaciji*, *Dan dječje radosti* – i čija je funkcija bila, na četirima kamenima temeljcima pionirske godine, stvarati nove tradicije.¹³⁴

Pitanje jest je li pionirska organizacija bila tek suptilan, neizravan oblik represije, ucijepljenje ideoloških sadržaja u svijest onih koji su ih najviše mogli primiti, ili tek jedan od načina na koji se bavljenje umjetnošću, sportom i drugim sadržajima moglo omogućiti i pripadnicima onih sredina u kojima izvan njega nisu postojali uvjeti za takvo što. Napokon, Savez pionira osmislio je niz poučno-zabavnih programa od kojih mnogi nisu bili ideološki obojeni¹³⁵, a *prema dostupnim narativima, svečanost primanja u pionire (...) kod jugoslavenske je djece tijekom socijalizma obično izazivala 'nesvakidašnje uzbuđenje i*

¹³¹ Isto, str. 88., 89.

¹³² Isto, str. 91.

¹³³ Isto, str. 81.

¹³⁴ Isto, str. 94. – 96.

¹³⁵ Isto, str. 98.

radost'.¹³⁶ O tome u romanu svjedoči i Stanislavovo opisivanje svojega primanja u pionire, jednako važnoga dijela tadašnje stvarnosti kao i sadašnjega sjećanja.

Rani dani pripovjedačeva djetinjstva završavaju opisom još jednoga političkog rituala, a to je trčanje štafete. *Najsvečaniji događaj u životu jednog pionira bila je štafeta, koja se počela trčati obično u nekom ustaničkom mjestu, pa bi se otuda u dva-tri mjeseca prenosila po čitavoj zemlji uzduž i poprijeko. (...) Glavna ceremonija primanja štafete, njenog noćenja i ispraćaja, odigrala se na središnjem gradskom trgu, na tribini izgrađenoj za tu priliku od jelovih dasaka i ukrašenoj narodnim ćilimima i zastavama. Tribina je bila puna viskih gostiju, oficira, vojnika, omladinaca, boraca, a iza njih redovito je bio prisutan i gradski orkestar, koji je već od rana jutra svirao borbene pjesme tako glasno da je čitav grad bruja od poletnih ritmova. (...) Premda se štafeta zvala 'omladinska', u njoj smo vrlo aktivno sudjelovali i mi pioniri, jer je bio običaj da na bini budu predstavnici čitavog naroda. Naša funkcija na dočeku bila je jednostavna, ali odgovorna. U nekoj estetički prikladnoj formaciji stajali smo sa zastavicama u rukama, smiješili se i izvikivali parole.*¹³⁷ Vrhunac euforije ranih dana predstavlja opis oduševljenja koje je vladalo kada su upravo Stanislav i njegovi prijatelji 1956. godine bili odabrani za doček štafete na glavnoj tribini.

Trčanje štafete pripada političkim ritualima, koji su imali funkciju uspostavljanja političke moći i oblikovanja političkoga identiteta. Političkim ritualima proizvodi se povijest, a novonastala politička vlast uspostavlja kontrolu nad prostorom i vremenom. Prostor se kontrolira putem arhitek(s)ture, što zapravo znači da se ulice, trgovi, gradovi (pre)imenuju u skladu s ideologijom i vlasti koja ju zastupa. Vrijeme se pak kontrolira uspostavljanjem državnih praznika kojima se ritmizira čovjekov život. Jugoslavenski simbolički i ritualni svijet bio je dvojak: jedan je dio simbola pripadao međunarodnomu lijevom pokretu, a drugi je dio bio specifičan jugoslavenski. Općenito, socijalistički simboli i rituali nastajali su tijekom polustoljetnoga trajanja političkoga sustava i ideologije koje je bio nositelj, a istovremeno trajao je i proces nastajanja socijalističke povijesti. *Socijalistička je vlast u nas tijekom svojeg postojanja bila zaokupljena proizvodnjom vlastitih tradicija, i to radi potvrde legitimiteta koji je često bio osporavan ili joj se činilo da je ugrožen, ili je pak zbog nečeg to tvrdila.*¹³⁸

¹³⁶ Isto, str. 88.

¹³⁷ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 45., 46.

¹³⁸ Dunja Rihtman-Auguštin: *Rituali, simboli, politika* u: *Ulice moga grada. Antropologija domaćeg terena*, Beograd, 2000., str. 9. – 30. Više o političkoj kontroli prostora i vremena vidi u navedenom djelu, s posebnim

Konačno, za razdoblje osnovnoškolskoga obrazovanja općenito pripovjedač navodi da je to bilo razdoblje razlikâ, misleći pritom na promjene koje se se dogodile u društvu unutar tih osam godina, ali i na promjene u osobnim životima likova. Primarno, spominju se novotarije koje su se tih godina pojavile u kućanstvima: bile su to prve juhe u vrećicama, razna novoizumljena zgušnjavala za *čušpajze*, prve domaće konzerve od neprobojnoga lima, šareni deterdženti, mikseri, električni roštilji *koji peku tako brzo da se ćevapčići s njih ne skidaju nego spašavaju*, itd.¹³⁹ Drugo, u modnome svijetu pojavili su se u to vrijeme šušlavci o čijoj popularnosti svjedoči sljedeći opis tipične nogometne utakmice: *Na oniskim tribinama sjedilo je oko dvije tisuće muškaraca, odjevenih u dvije tisuće plavih šušlavaca i s isto toliko šuštavih kapa na glavama. Kad bi golman degažirao loptu, dvije tisuće ljudi okrenulo bi se na drugu stranu, što bi izazvalo strahovito, jezivo šuštanje.*¹⁴⁰

5.3. Šezdesete

*...osim što se o šezdesetim godinama ne može govoriti zaobilazeći snove...*¹⁴¹

5.3.1. Posljednje godine osnovnoškolskoga razdoblja

Općenito, prva polovina šezdesetih, dakle razdoblje od 1961. do 1965. godine, vrijeme je najintenzivnije modernizacije doma i porasta obiteljskoga blagostanja.¹⁴² Novotarije u kućanstvima vodile su prema poboljšanju životnoga standarda, ali bilo je i onih koje su usto imale i funkciju statusnih simbola. Jedan od takvih važnih statusnih simbola, ali i simbola progresa u društvu, predstavljala je kupnja televizora pa je i taj važan događaj opisan u romanu. *Godine 1961. moj otac digao je kredit i kroz vrata našeg doma ugurao kućnog monstruma istočnonjemačke proizvodnje, koji se zvao 'Favorit'. Postali smo televizijska*

osvrtnom na prvi i drugi dio knjige: u prvome dijelu pod nazivom *Prostor: konkretizacija povijesti* autorica istražuje promjene u nazivima ulica, trgova, gradova koje se događaju s izmjenom političke vlasti i ideologije nakon Drugoga svjetskog rata i ponovno u devedesetima, a zatim i sudbinu spomenika banu Jelačiću u Jugoslaviji i poslije samostalnoj Hrvatskoj; u drugome dijelu knjige pod nazivom *Vrijeme: upravljanje ritmovima* autorica govori o uspostavi državnih praznika s dolaskom nove vlasti nakon Drugoga svjetskog rata (tzv. izumljene tradicije) i promjenama koje su uslijedile s izmjenama u devedesetima, kako u uspostavi novih/starih praznika i blagdana, tako i u promjenama naziva tipa Djed Mraz – Djed Božićnjak, i sl.

¹³⁹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 49.

¹⁴⁰ Isto, str. 50.

¹⁴¹ Goran Tribuson: *Trava i korov. Novi zapisi o odrastanju*, Zagreb, 2009., str. 170.

¹⁴² Igor Duda: *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb, 2005., str. 64., 65.

publika jednog nespretnog, trapavog eksperimentalnog programa.¹⁴³ Siromašan i nekvalitetan televizijski program uspoređen je s filmskim žurnalom, odnosno s isječcima koji su se puštali u kinu prije filmova, a sastojali su se od izvještaja s neke sjednice, prikaza posjeta Tita i jugoslavenske delegacije nekoj dalekoj zemlji, izvještajima o uspjesima udarnika i sportskih kvaziuspjeha, i sl.¹⁴⁴

Televizija, koja je danas već izgubila svoju poziciju najvažnijega masovnog medija, u romanu je u svojim počecima imala uglavnom funkciju mitologizacije i fabrikacije. *Proces mitologizacije uzrokuje percepciju slavnih osoba kao mitskih figura zbog činjenice da ih čovjek gleda u prostoru u obliku kutije, u televizoru, u njihovu mitskom svijetu. (...) Slavne osobe utječu na gledatelje zbog svoga mitskoga karaktera te činjenice da im televizija daje posebno značenje.*¹⁴⁵ Mitski karakter koji su u počecima posjedovali politički vrhovnici i sportaši s vremenom će dobiti i poznate jugoslavenske glumačke ličnosti i zabavljači. Proces fabrikacije očituje se pak u ulozi televizije kao stvaratelja povijesti jer se ono što je prikazano na televiziji doživljava kao značajnije od izostavljenoga.¹⁴⁶ Potonje će se u romanu spomenuti u kontekstu šutnje domaćih medija o prosvjedima 1971. godine.¹⁴⁷

Televizor pripada kućanskim urađajima koji služe potrošnji slobodnoga vremena. Razlozi iz kojih je televizor postao središtem obiteljske dokolice višestruki su: televizor je u početku bio privlačan zbog toga što je bio novi medij i što se putem televizijskih serija, filmova, zabavnih i glazbenih emisija moglo sudjelovati u popularnoj kulturi. Usto, televizor

¹⁴³ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 51. Statistički podatci pokazuju da je 1967. godine Hrvatska i dalje bila pri dnu ljestvice broja stanovnika po televizoru u usporedbi s drugim europskim zemljama. U Hrvatskoj je broj stanovnika po televizoru 1967. godine iznosio 15. Prema: Igor Duda: *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb, 2005., str. 64. U skladu s time jasno je zašto je kupnja televizora u Stanislavovoj obitelji unatoč lošem eksperimentalnom programu izazivala ushit, tim više što je kupljen već 1961. godine.

¹⁴⁴ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 51.

¹⁴⁵ Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 116.

¹⁴⁶ Isto

¹⁴⁷ Osim navedenoga vrijedi dodati i sljedeće: televizija svojom reguliranom programskom izvedbom ispunjava ulogu 'popularne prosvjetiteljice', odnosno kriterije informiranja, obrazovanja i zabave, ali i kao predmet/uređaj, novouspostavljeno središte u sferi privatnosti s novim oblicima rasporeda i regulacije svakodnevice. (...) televizija je najvažniji čimbenik demokratizacije kulture i pokazatelj 'luksuza siromašnih'. Događaji, koji su iziskivali javno sudjelovanje, prebacuju se i posreduju u sferi privatnosti, a sadržaji, koji su bili namijenjeni samo nekima, postaju dostupni najširim slojevima stanovništva. (...) televizijski program, u sinergiji s popularnim tiskanim medijima, ima središnju ulogu u stvaranju sustava zvijezda kao nezaobilaznoga elementa socijalističke popularne kulture. Televizija, novinski kiosk i grad predstavljaju tri elementa u kojima se isprepleće odnos socijalizma i modernosti. Televizija zbog gore navedenih značajka, novinski kiosk kao mjesto distribucije, ponude i široke dostupnosti popularnokulturnih proizvoda, te grad kao mjesto nastanka modernih popularnih praksi, njihova pozornica i okvir izvedbe. Prema: Dean Duda: *Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 309., 310.

je služio informiranju i obrazovanju gledatelja. Posjedovanje televizora još je u šezdesetima bilo važnije od posjedovanja bilo kojega drugoga kućanskog uređaja i poprimilo je funkciju statusnoga simbola s kojim se moglo mjeriti samo posjedovanje automobila. U počecima, okupljanje rodbine, prijatelja, susjeda oko televizora bilo je oblik socijalizacije i zajedničkoga provođenja slobodnoga vremena, a tek će poslije, s proširenošću posjedovanja televizora, takav oblik zabave postati znakom zatvaranja i izolacije.¹⁴⁸

Osim dokoličarenja uz televizijski program, s obzirom na to da su posljednje godine osnovnoškolskoga obrazovanja ujedno i godine početka puberteta, jasno je da se u tome razdoblju dio slobodnoga vremena trošio na zanimanje za seksualnost – vlastitu i tuđu. U tome smislu u romanu se navodi kako je prvi doticaj s onim što su tada naivno smatrali pornografijom bila engleska monografija *Nudes of European Painting*, koju je u razred donio Čedo Kralj Delon i koja je u svojoj suštini zapravo bila monografija aktova poznatih slikara kao što su Manet, Matisse, Renoir, Rubens i ostali.¹⁴⁹ Nakon toga javile su se i dija projekcije pravih pornografskih slika¹⁵⁰, a gradski bazen i njegove kabine za presvlačenje imale su svrhu besplatnoga *peep-showa*, u kojemu je onda cjelokupni doživljaj poprimio ipak nešto konkretnije oblike.

Unatoč tomu što su Stanislav i njegovi prijatelji bili kreativni pa su, zbog tadašnjega neiskustva i izostanka bolje opcije, pornografiju umijeli pronaći i u tzv. viskoj likovnoj umjetnosti, a kabine za presvlačenje na gradskome bazenu pretvoriti u potencijalne *peep-showove*, u Jugoslaviji se već od pedesetih godina žensko tijelo u medijima prikazivalo kroz pornografsku prizmu. Istraživanja pokazuju da su gola ženska tijela bila prisutna ne samo u pornografskim časopisima, već i u tiskanim medijima različitih žanrova i uredničkih politika, od dnevnih novina preko zabavnih roto-izdanja do časopisa koji su bili namijenjeni cijeloj obitelji.

Prvi pornografski časopis u socijalističkoj Jugoslaviji bio je *Adam i Eva*. Časopisi *Start*, *Erotika*, *Duga* i *Čik* koristili su se fotografijama golih žena kao ilustracijama za tekstove s političkim, provokativnim i kritičkim sadržajem. S obzirom na relativnost značenja pojma pornografije, socijalistička je vlast uglavnom tolerirala takvu vrstu tiska. Kulturna je

¹⁴⁸ Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 197., 198.

¹⁴⁹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 52., 53.

¹⁵⁰ Da su se fotografije erotskoga i pornografskoga sadržaja gledale i prije no što su ih Stanislav i ekipa svečano otkrili svjedoči sprava s početka 20. stoljeća i fotografije erotskoga sadržaja uz nju, koje se čuvaju u depou križevačkoga Gradskog muzeja. Prema: Tea Škokić: *Ljubavni kod. Ljubav i seksualnost između tradicije i znanosti*, Zagreb, 2011., str. 153.

elita pak imala podijeljeno mišljenje kada je bilo riječi o pornografiji: jedni su smatrali da ona vrijeđa javni moral, dok su drugi u njoj vidjeli raskid s malograđanštinom i njezinim licemjerjem, a smatrali su i da je pornografija doprinijela jednakosti među rodovima. Neki su pak smatrali da ju je vlast tolerirala jer se uklapala u njezinu politiku *kruha i igara*.¹⁵¹ Iz svega spomenutoga proizlazi da je žensko tijelo oduvijek (bilo) poprištem bitaka oko upisivanja značenja¹⁵² – svjetonazorskih i ideoloških.

Nakon pojave pornografije u *mainstream* medijima, vlasti su ipak morale reagirati pa je 1971. godine donesen već spomenuti Zakon o oporezivanju knjiga, novina i drugih publikacija, koji je propisivao oporezivanje onih tekstova za koje se procijenilo da pripadaju *šundu*. O rezultatima provedbe toga zakona u tekstu je već bilo riječi.

S obzirom na to da su se fotografije golih žena upotrebljavale kao ilustracija političkim tekstovima, pornografija je u tome smislu zapravo omogućavala kritički govor, primarno zahvaljujući odsutnosti cenzure u specijaliziranim pornografskim časopisima. Usto, takve su fotografije časopisima osiguravale profitabilnost i opstanak na tržištu. Primjer za potonje jest pokretanje časopisa *Start*, koji je Vjesnikovoj izdavačkoj kući primarno bio potreban isključivo radi profitabilnosti, ali zbog svoje je kvalitete i provokativnosti s vremenom postajao sve boljim.¹⁵³ *Start* je ubrzo postao poznat i popularan po svojim dvjema rubrikama: intervjuima i duplericama. Tako se u petome broju *Starta* prvi put u povijesti jugoslavenskoga novinarstva pojavila duplerica. Očekivano, naklada se vrlo brzo udvostručila i deveti je broj bio tiskan u fantastičnih 160 000 primjeraka. Međutim, *Start* je sve vrijeme isticao kako fotografije golih žena zapravo doprinose emancipaciji žena i jednakosti među rodovima te imaju funkciju dokidanja tradicionalnoga malograđanskoga patrijarhalnog mentaliteta i u tome smislu djeluju subverzivno.¹⁵⁴

Da je tomu doista tako u prilog nikako ne ide sljedeće: početkom osamdesetih godina u Jugoslaviji se na stranicama *Poleta*, glasila Saveza socijalističke omladine Hrvatske, pojavila fotografija gologa vratara jednoga poznatoga domaćega nogometnog kluba. Taj je broj *Poleta* smjesta zabranjen jer je fotografija proglašena pornografskom.¹⁵⁵ U tome se slučaju postavlja logično pitanje zašto su prikazivanju ženske golotinje svojstveni

¹⁵¹ Biljana Žikić: *Emancipacija pornografije ili pornografizacija emancipacije: 'ozbiljni' mediji i pornografija u (post)socijalizmu*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 202. – 204.

¹⁵² Isto, str. 215.

¹⁵³ Isto, str. 205.

¹⁵⁴ Isto, str. 208., 209.

¹⁵⁵ Isto, str. 210.

polisemičnost i relativitet u skladu s trenutnom političkom i(li) tržišnom logikom, dok je javno prikazivanje muške golotinje neupitno zadiranje u dostojanstvo muškarca. Upitno je stoga koliko pornografski diskurs koji je usmjeren isključivo na žensku tjelesnost djeluje subverzivno u (tada) dominirajućem patrijarhalnom sustavu.¹⁵⁶

Bilo kako bilo, *kontinuitet pornografije, a posebno pornografske reprezentacije žene u tzv. ozbiljnim medijima, gde se često slike obnaženih devojaka pojavljuju kao ilustracija političkog teksta sa progresivnim društvenim idejama, porukama antikonzervativizma i liberalizma, pa čak i sa feminističkim vrednostima na prostoru bivše Jugoslavije može se pratiti od kraja pedesetih godina pa sve do danas.*¹⁵⁷ Dakle, pornografija je na polju popularne kulture držala svoje mjesto jednako čvrsto kao i neki drugi sadržaji.

Osim pornografije, jedan od najvažnijih sadržaja popularne kulture jest upravo glazba. Početak šezdesetih vezuje se i uz pojavu jednoga važnoga tehnološkog izuma koji će potom igrati veliku ulogu u životima likova, a to je gramofon.¹⁵⁸ Naravno, kao i svi drugi noviteti, i pojava ovoga vezuje se uz lik Čede Kralja Delona. *Na stolu u Čedinoj sobi stajao je novogodišnji poklon – primamljiv, lijep, veličanstven zapravo. Bio je to glomazan gramofon u zaštitnoj kutiji boje okera, s kožnatim poklopcem na kojemu je bio montiran velik zvučnik. U središtu kružne ploče pokrivene gumom nalazilo se valjkasto ležište za deset ploča, a pored ploče masivna ručica i regulator s oznakama 33, 45 i 78. Na kutiji gramofona bila su učvršćena kromirana slova SUPRAPHONE, što je zvučalo vrlo, vrlo strano.*¹⁵⁹ Ploče koje su se tada slušale, prije dolaska onih važnijih i utjecajnijih iz razdoblja rocka, bile su hitovi Doris

¹⁵⁶ U prilog tvrdnji o očuvanju patrijarhalnoga mentaliteta na polju seksualnosti svjedoči i njezina pojava unutar popularne kulture. Osamdesete godine označavaju razdoblje liberalizacije na polju popularne kulture. *To je vrijeme kada se o seksu i seksualnosti počinje otvorenije razgovarati u medijima, kada se pojavljuju, uglavnom uvezeni, specijalizirani erotski časopisi i pornografski video sadržaji, kada su novinske rubrike za traženje partnera otvorene i za pozive za seksualnim eksperimentiranjem. Naravno da liberalizacija tržišta ne isključuje žene te se glasnije govori i o ženskom užitku, seksualnim pravima te korisnosti kontracepcije. No, mainstream kultura uvođenjem ženske seksualnosti u javni govor, ne dovodi u pitanje mušku seksualnost uslijed možebitnog gubitka pozicije povlaštenog seksualnog subjekta, a žensko seksualno oslobođanje samo je dobrodošla pojava za njezino manifestiranje.* Prema: Tea Škokić: *Što su brkovi bez muškarca? Društvene konstrukcije muškosti postsocijalističkog razdoblja*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 448.

¹⁵⁷ Biljana Žikić: *Emancipacija pornografije ili pornografizacija emancipacije: 'ozbiljni' mediji i pornografija u (post)socijalizmu*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 205.

¹⁵⁸ Odnos dominantne i popularne kulture iščitava se upravo kroz važnost posjedovanja takvih tehnoloških naprava kojima je funkcija, osim one statusnih simbola, bila upravo ulazak u popularnu kulturu. *Ubrzo su ploče i gramofoni postali važnim statusnim simbolima tog novog bratstva, puno stvarniji nego metri Dostojevskog ili Krležę kupljeni na rate, kao uostalom i regali u kojima su se gnijezdili, često bez volje da i za centimetar promijene svoju dekorativnu poziciju.* Prema: Siniša Škarica: *Kad je rock bio mlad. Priča s istočne strane 1956. – 1970.*, Zagreb, 2005., str. 51.

¹⁵⁹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 63.

Day, Catarine Valente i Perryja Coma. Tako Čedo Kralj i Stanislav te iste novogodišnje noći slušaju hitove *Piove, Io sono il vento, Nessuno, Ja pijem čašu gorkih suza, Il mare, Autobus kalipso* i dr., ne znajući da će već za nekoliko godina slušati posve drugačiju glazbu, koja će imati puno veći utjecaj na afirmiranje njihovih identiteta.

Nositelj novoga glazbenoga stila u živote ostalih likova jest Jaromir Kralik Brambor. Lik Jaromira Kralika Brambora obilježen je svojim obiteljskim utegom: bio je naime dijete navodnoga informbiroovca koji je isto tako navodno počinio samoubojstvo nakon ilegalnoga puštanja filmova pornografskoga sadržaja važnim političkim figurama poslijeratnoga razdoblja. Stoga ga je od djetinjstva pratila društvena stigma djeteta informbiroovca zbog koje njegov intelektualni potencijal nikada nije bio ispunjen. *Kako nikad nismo saznali ništa pouzdanije o njegovim popravilišnim danima, činilo nam se da je Jaromir Kralik na neki posve misteriozan način nabasao na glazbu koju su izvodili James Brown, Little Richard, Chuck Berry, Golden Gate Quartet, te u svemu senzacionalni Elvis Presley. Preslušavši te ploče, odmah smo shvatili da se tu ne radi samo o trenutnom opredjeljenju ukusa već o čitavom svjetonazoru (...)*¹⁶⁰ Od tog trenutka, a posebno nakon otkrića Beatlesa i Rolling Stonesa, upravo glazba postaje važan identifikacijski kôd cijele generacije.

Dok je mlađa generacija počinjala slušati i živjeti takvu glazbu, njihovi su roditelji bili nešto drugačijega glazbenog ukusa. Doček nove 1961. godine u kući Stanislavovih roditelja odvijao se uz praćenje novogodišnjega programa putem radioaparata. Novogodišnjim programom dominirali su skečevi s Jožom Šebom, Franom Pejkovićem, Bracom Reissom i Nelom Eržišnik, a glazbeni hitovi bili su vezani uz tada popularne Vicu Vukova, Ivu Robića i ostale. Na televizijskome programu dominirali su pak Čkalja, Aleksić i Radivoj Lola Đukić.¹⁶¹

Općenito, popularna je glazba obilježena svojom ambivalentnom ulogom: s jedne strane služila je kao medij za širenje dominantnih vrijednosti, a s druge strane izražavala je interese različitih socijalnih grupa i njihovih identifikacija. Potonje u romanu vezuje spomenute novonastale glazbene pravce za identifikaciju mladih. Drugim riječima, *popularna muzika bila je bitan deo dominantne ideologije, ali, u isto vreme, i mesto suprotstavljanja*

¹⁶⁰ Isto, str. 65., 66.

¹⁶¹ Isto, str. 61., 62.

sistemu i eksperimentiranja sa istim.¹⁶² Bila je isto tako dokaz uspješnosti jugoslavenskoga socijalističkog projekta i predstavljala je prozor prema Zapadu za zemlje bivšega Istočnog bloka.¹⁶³

Osim glazbe, opozicija dominantnomu diskursu¹⁶⁴, implementiranome u obrazovni sustav, predstavljali su i određeni filmski žanrovi. U romanu se odlasci u Zagreb vezuju uz razredne odlaske na operu, balet ili na Krležine predstave, što je predstavljalo obrazovni *mainstream*. Dok se ostatak razreda bavio takvim sadržajima *Miki, Ljubo, Delon i ja, a počesto i Brambor, ulazili bismo na jedan ulaz u kazalište, a na drugi van. Nakon toga smo jurili u kino Kozara, Zagreb ili Central i gledali razne perfektne filmove, mnogo dinamičnije od Labuđeg jezera i Glembajevih zajedno. Filmovi su se zvali 'Crveni krug', 'Strijelac u zelenom', 'Eldorado' i slično.*¹⁶⁵

O popularnosti vesterna u pedesetima i šezdesetima svjedoči i njihova skora implementacija u jugoslavenski kontekst. *Vesterni su 50-ih godina preplavili jugoslavenska kina. Kasnije snimanje, koprodukcija, posebno filmova o Winnetou, glavnom liku romana Karla Maya ili rock glazbe s indijanskim ili kaubojskim motivima, bili su nastavak fascinacije Divljim zapadom.*¹⁶⁶ Usto, popularnost glumaca iz kaubojskih filmova neprestano je rasla pa

¹⁶² Ana Hofman: *Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 283.

¹⁶³ Isto, str. 287.

¹⁶⁴ Međutim, subverzivnost toga tipa glazbe, koja se imala očitovati u njezinoj opoziciji dominantnomu diskursu, nipošto nije bila njegova konstanta, barem kada se radilo o njezinoj implementaciji u jugoslavenski društveni kontekst. *Od sredine sedamdesetih rok muzika i prvi bendovi koji su se osnivali i koji su generalno (ne samo u socijalističkim društvima) smatrani žanrom posebnog subverzivnog potencijala upravo zbog mladih koji su ga slušali, u Jugoslaviji su vrlo rano postali deo zvanične propagande. Tvorci zvanične politike su prepoznali 'snagu podkulture' i napravili 'strateški obrt' ne samo time što su odlučili da tolerišu različite 'disidentske tonove' već i time da ovaj žanr koriste za promociju zvanične ideologije. Postupajući na ovaj način, oni su uspjeli da demobilizuju subverzivni potencijal ovog žanra i u obliku takozvanog 'kontrolisanog otpora' učine ovu muziku sredstvom za usmeravanje i praćenje različitih glasova i subverzivnih stremljenja. Opšta politika tolerancije umesto represije, sa pažljivo definisanim granicama u stvari je proizvela bolje rezultate, a žanrovi popularne muzike su tokom vremena postali državni projekti.* Prema: Ana Hofman: *Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 290. Isti zaključak slijedi i kada se radi o vesternima. Prvotno zapadni žanr uskoro je implementiran u jugoslavenski kontekst u vidu partizanskih vesterna i na taj način još jednom je potencijalno subverzivna zapadna popularna kultura poslužila kao okvir za promoviranje ideološki dominantnih, *mainstream* sadržaja.

¹⁶⁵ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 70.

¹⁶⁶ Tvrtko Jakovina: *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 29. Karl May bio je idealan za istočnoeuropsko tržište jer je pisao krajem 19. i početkom 20. stoljeća, dakle prije sukoba dviju ideologija, a junaci njegovih romana bili su podobni za komunističko tržište jer su se borili protiv loših Indijanaca i pohlepnih bijelaca; prema: Radina Vučetić: *Kauboži u NOB-u: Partizanski vestern i strip u socijalističkoj Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 223.

je tako u šezdesetima osnovano i nekoliko klubova njihovih obožavatelja (primjerice, u Zagrebu je postojao klub obožavatelja Johna Waynea).¹⁶⁷

Nadalje, u kolovozu 1964. u Beogradu je održana revija vesterna, masovno gledanog filmskog žanra koji je utjecao i na jugoslavenske filmaše. Jugoslavenski kaubojci snimani su već od 1955., što je bio početak komercijalizacije ili amerikanizacije partizanskog filma. Brzo je došlo i parodiranje vesterna, već 1957. s filmom 'Cowboy Jimmy' Dušana Vukotića. Veljko Bulajić u filmu 'Vlak bez voznog reda' 1959. koristi američki western i talijanski neorealizam opisujući kolonizaciju Slavonije nakon Drugoga svjetskog rata.¹⁶⁸

Sve je ipak krenulo s filmom Žike Mitrovića *Ešalon doktora M.* iz 1955. godine, u kojem je započelo stvaranje nove poetike jugoslavenskoga/partizanskoga vesterna, a nastavljeno je i usavršeno u njegovim budućim filmskim uradcima.¹⁶⁹ Unatoč podacima o popularnosti jugoslavenske inačice vesterna, u romanu nema naznaka da su Stanislav i ekipa gledali takve filmove. Oni su ipak bili priklonjeniji izvornoj, američkoj verziji toga žanra, u čemu možemo pretpostaviti postojanje otpora mladih prema domaćim – pedagoškim i didaktičnim nijansama obojenim – inačicama zapadnjačkih kulturnih proizvoda.

Osim vesterna, u romanu se spominje ciklus filmova o Jamesu Bondu koji se započeo prikazivati upravo u šezdesetima, preciznije 1965. godine, i to s filmom *Goldfinger*.¹⁷⁰ Općenito, šezdesete su godine i u jugoslavenskoj filmskoj produkciji bile godine pune živosti. Osim crtića i spomenutih jugo-vesterna, snimali su se spektakli i koprodukcije, ali i filmovi *crnoga vala*. Godine 1962. crtani film *Surogat* Dušana Vukotića dobio je Oscar za animirani film. Vukotićeva animacija u *Surogatu* bila je pod utjecajem Kleeja, Chagalla i Kandinskoga, u čemu se vidi prodor zapadnjačkih elemenata. Film predstavlja kritiku potrošačkoga društva i konzumerizma, ali jasno je da je, unatoč tomu što se tematika vezuje uz tipičan zapadnjački porok, poveznica s njime pronađena u zagrebačkoj jugoslavenskoj sredini.¹⁷¹

¹⁶⁷ Radina Vučetić: *Kauboji u NOB-u: Partizanski western i strip u socijalističkoj Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 221.

¹⁶⁸ Tvrtko Jakovina: *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 15.

¹⁶⁹ Radina Vučetić: *Kauboji u NOB-u: Partizanski western i strip u socijalističkoj Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 227.

¹⁷⁰ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 107.

¹⁷¹ Tvrtko Jakovina: *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 16.

Treba napomenuti da je lelujavo naginjanje Jugoslavije Zapadu, započeto nakon famozne 1948. godine, na polju kulture bilo vidljivo još u pedesetima: *jazz se slušao, kao i uvijek, a kina i kazališta i dalje su dominantno zapadna u izgledu*.¹⁷² U kazalištu su se izvodile drame Bertholda Brechta, Georgea Bernarda Shawa, Ranka Marinkovića (*Glorija*), Pierrea Corneillea; Radovan Ivšić prevodio je Jean-Paula Sartrea; čitali su se jednako Karl May, Arthur Conan Doyle, *Tarzan*, kao i *Braća Karamazovi*; izvodila se opera *Porgy i Bess*; Vivian Leigh i Laurence Olivier glumili su 1957. godine u predstavi *Titus Andronicus*; u kinima su se prikazivali filmovi *Praznik u Rimu* s Audrey Hepburn i Gregoryjem Peckom, *Slapovi Nijagare* s Marilyn Monroe, itd., a samo kino predstavljalo je svojevrsni bijeg od stvarnosti. Konačno, dojam glamura i otvorenosti Jugoslavije prema svijetu predstavljala su i snimanja hollywoodskih filmova u različitim dijelovima Jugoslavije.¹⁷³

U skladu s rečenim, dvojnost svjetova koji su se u Jugoslaviji u to vrijeme prožimali možemo sažeti izrazom *socijalizam na američkoj pšenici* kojom povjesničar Tvrtko Jakovina naziva svoju knjigu govoreći o vanjskopolitičkim odnosima Jugoslavije i SAD-a¹⁷⁴, ali i opisom američkoga časopisa *Time* koji je Jugoslaviju ocijenio kao zemlju *pola Karla, a pola Groucho Marxa*.¹⁷⁵

Na kraju osnovnoškolskoga razdoblja – radi se o 1963. godini – u romanu se spominju tadašnji popularni televizijski glumci i zabavljači poput već spomenutih Čkalje, Aleksića i Nele Eržišnik, zatim popularnost Opatijskoga i Zagrebačkoga festivala, Beogradskoga proljeća i San Rema, a usto su se čitali i časopisi *Plavi vjesnik* i *Filmski svet*.¹⁷⁶ Dotad je već modernizacija na području Hrvatske bila vidljiva na svim poljima: časopis koji Stanislav spominje – *Plavi vjesnik* – pokrenut je već 1954. godine, osim njega i mnogi drugi, nove radiostanice započele su s emitiranjem, a 1956. godine započeo je s emitiranjem i eksperimentalni televizijski program, kojega Stanislav ironično uspoređuje s filmskim žurnalima, od 1953. godine u Puli se održava filmski festival, a festivali zabavne glazbe koje

¹⁷² Isto, str. 28.

¹⁷³ Isto, str. 28., 29.

¹⁷⁴ Naziv je preuzet iz Titova odgovora Hruščovu koji je izjavio da se socijalizam ne može graditi na američkoj pšenici, na što mu je Tito 1958. godine u svojem govoru u Labinu odgovorio da *onaj koji ne zna ne može graditi socijalizam ni na vlastitoj pšenici*. Prema: Tvrtko Jakovina: *Socijalizam na američkoj pšenici*, Matica hrvatska, Zagreb, 2002., str. 128.

¹⁷⁵ Radina Vučetić: *Kauboji u NOB-u: Partizanski vestern i strip u socijalističkoj Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 219.

¹⁷⁶ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 81.

Stanislav spominje pojavljuju se 1954. godine (Zagrebački), odnosno 1958. godine (Opatijski) te 1960. godine (Splitski).¹⁷⁷

5.3.2. Srednjoškolsko razdoblje

Iduće važno razdoblje u životima likova jest ono srednjoškolsko, odnosno u Stanislavovu slučaju njegov upis u gimnaziju. Za šezdesete godine pripovjedač kaže: *Jer, premda su se već u šezdesetim godinama počele osjećati stanovite privredne teškoće u obliku zaduženosti, nelikvidnosti, pada dinara i slično, još uvijek ih držim sretnim i optimističnim vremenima, te jednim od najvažnijih desetljeća ovog stoljeća. (...) Budućnost nam se nadavala samo svojim pozitivnim varijantama i optimističkim nagovještajima, a prošlost je još uvelike bila zastrta nedvosmislenim perima oficijelnih historiografa, pa su Goli otok, Dahauski procesi i druge poslastice memoarista iz '80-ih godina pripadale nekom drugom planetu.*¹⁷⁸

Nakon osnovnoškolskih godina otkrivanja kvazipornografije u likovnim umjetninama i usavršavanja vlastitih vještina *peep-showa* na gradskome bazenu, u srednjoškolskome razdoblju prvotni izvor seksualnih i pornografskih sadržaja predstavljala je književnost. Spominje se u tome kontekstu Van de Veldeova knjiga *Savršen brak* iz 1935. godine, koja je bila toliko tražena da se za njezinu posudbu trebalo upisati na listu čekanja. Pripovijeda se kako su iz te knjige naučili da se spolni akt sastoji od predigre, ljubavne igre, spolnoga sjedinjenja i postludija. U raskoraku s teorijom stajala su pak osobna iskustva stanovitoga Steve Matića koji se, nakon što su ga kao iskusnoga momka priupitali za te stvari, *samo prezirno nasmijao i rekao da ovo prvo nije bitno, a ono posljednje da uopće i ne zna što znači.*¹⁷⁹ Unatoč tomu, važnost literature za savladavanje osnovnih pojmova ostaje neupitna i zaključuje se na sljedeći način: *Ukratko rečeno, Van de Velde naučio nas je osnovnoj terminologiji (snošaj, orgazam, fellatio, erekcija, ejakulacija i dr.), kao i fiziološkim, anatomskim i psihološkim okolnostima seksualnosti.*¹⁸⁰

¹⁷⁷ Igor Duda: *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb, 2005., str. 54. Na prvome opatijskome festivalu 1958. godine, organiziranome po uzoru na talijanski Sanremo, pobijedila je pjesma *Moja mala djevojčica (Tata, kupi mi...)* u izvedbi Zdenke Vučković i Ive Robića. Godina 1958. uzima se kao početak potrošačkoga društva u Jugoslaviji, vidljivoga i u tadašnjoj popularnoj kulturi. Prema: isto, str. 60.

¹⁷⁸ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 83., 84.

¹⁷⁹ Isto, str. 84., 85.

¹⁸⁰ Isto, str. 86.

Osim Van de Veldea, kraljica pornografskih knjiga u to je vrijeme bio roman D. H. Lawrencea *Ljubavnik lady Chatterley*, točnije pojedini njegovi dijelovi. '*Ljubavnika lady Chatterley*', kao i ostale knjige s pornografskom indikacijom, uzimali smo u ruke i otvarali na onim mjestima gdje su stranice bile najpohabnije i najtamnije.¹⁸¹ Usto, spominju se *Ciociara*, *Dosada*, *Rimljanka* i još neki romani Alberta Moravije te knjige nordijskoga pisca Agnara Myklea *Laso oko gospođe Lune* i *Pjesma o crvenom rubinu*. Pa tako o navedenim romanima i navikama njihovih čitatelja pripovjedač ističe sljedeće: *U Myklea se detaljno i s ponekom poetskom digresijom razrađivala ljubavna predigra, dok se sam koitus obično svodio na eksplicitnu sintagmu 'on se zari u nju'. Presjek ove knjige također se odlikovao potamnjelim stranicama, što je predstavljalo korisnu indikaciju pri čitanju.*¹⁸²

Ako je erotiku u prvi plan gurnuo *Savršen brak*, a zatim i *Ljubavnik lady Chatterley*, glazbu kao jedan od najvažnijih identifikacijskih kodova, započetu s prvim valom *rocka*, u prvi je plan gurnila pojava Beatlesa i Radija Luxembourg. *Za Beatlesima su došli Stonesi, Dylan, Whoovci, Animalsi, a za upućenije i Beach Boysi, Themovci, Doorsi, Donovan, Manfred Mann, Dave Clark Five i mnogi, mnogi drugi.*¹⁸³

Budući da je posjedovanje ploča bila rijetkost, takva se glazba najviše slušala na stranim radiostanicama, ponajprije na Radio Luxembourgu, a izvor je bio i *Hallo Twen!* Radio Saarbrueckena. S obzirom na to da je u eter često znala zalutati i pokoja reklama, neka druga radiovijest ili pak prijenos kakve utakmice, pripovijeda se da je bilo potrebno imati jako puno strpljenja kako bi se popratili svi aktualni trendovi u glazbenome svijetu. *Sjećam se da smo 'Michele', novi hit Beatlesa koji smo prvi put čuli na Luxembourgu, i koji je Delon snimio na onaj ogromni Grundig, pjevušili skupa s reklamom za neki engleski deterdžent, samo zbog toga što uslijed smetnji nismo primijetili rez između pjesme i propagandne poruke.*¹⁸⁴

Zajedno s glazbom stigao je i određeni način odijevanja i cjelokupan stil. *Slušanje 'drugog vala rock'n'rolla' nije nas u toj mjeri činilo društvenim nakazama koliko su nas to činile prateće okolnosti u koje je spadala duga kosa, ekscentrično odijevanje u obliku prugastih hlača ('ligeštul' dezeni), ili košulja na cvjetice. Nešto manje nevolje izazivale su*

¹⁸¹ Isto, str. 88.

¹⁸² Isto, str. 89.

¹⁸³ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 99. O tome svjedoči i Siniša Škarica: *Dolazak novih bendova, domaćih i stranih, učinio nam se prirodnim i očekivanim događajem, uključujući i Beatlese i Rolling Stone. (...) A onda su došli drečavi čupavci i anarhoidni prljavci uništivši i posljednju nadu u povratak uljudena zvuka koja se slabašno ukazala Presleyjevom transformacijom po povratku iz vojske, kad je 'O sole mio' postao – 'It's now or never'!* Prema: Siniša Škarica: *Kad je rock bio mlad. Priča s istočne strane 1956. – 1970.*, Zagreb, 2005., str. 21.

¹⁸⁴ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 101.

*traperice, koje su se, bez neke uočljive veze s rockom, pojavile baš nekako u to vrijeme.*¹⁸⁵ Međutim, iako pripovjedač ističe da traperice nisu imale uočljive veze s *rockom*, one su zasigurno na simboličkoj razini označavale više od običnoga odjevnog predmeta. U tome smislu treba se prisjetiti čuvene rečenice Plenzdorfova junaka iz romana *Nove patnje mladoga W.*, koji ističe da traperice nisu komad odjeće, nego čitav svjetonazor.¹⁸⁶

Da je *popularna kultura postala subverzivni potencijal za prevrednovanje ili rušenje službene kulture odraslih, njezinih velikih ideologija, a time i elitizma kao ideje umjetnosti*¹⁸⁷, svjedoči i sljedeći primjer međugeneracijskoga jaza između Stanislava i njegova oca Franje, kada je Stanislav odlučio pustiti dugu kosu:

- *Možeš nositi dugu kosu, ali ne dužu od pet centimetara.*

- *To je kao da si mi rekao da se mogu najesti, ali da ne smijem pojesti više od dva zalogaja – odbrusio sam.*¹⁸⁸

Razmirice u obitelji donijela je i pojava traperica, i to ponajviše zbog njihove skupoće. Prave traperice Levis, Wrangler, Super Rifle, Lee i Roy Rogers kupovale su se samo u zagrebačkim trgovinama Posrednik i koštale su 7 000 dinara.¹⁸⁹ Posljednji modni artikl iz šezdesetih pojavio se 1967. godine i zvao se Che Guevara. Pripovjedač kaže da se radilo o

¹⁸⁵ Isto, str. 100.

¹⁸⁶ Naravno, 'jeans'! Može li tko zamisliti život bez jeansa? Traperice su najplemenitije hlače na svijetu. Za njih dajem sve te sintetičke krpe od juma koje uvijek izgledaju nekako traljavo. Zbog traperica bih se uopće mogao odreći svega, osim možda 'najljepše stvari'. I osim glazbe. Ne mislim sad, ruljo, na nekakvog Händelsohna Bacholdyja, već na pravu glazbu. Nemam ništa protiv tog Bacholdyja ili nekog drugog, ali me ne dižu sa stolca. Naravno, mislim na pravi jeans. Postoji cijela hrpa dronjaka koja samo oponaša jeans. U tom je slučaju bolje biti bez hlača. Pravi jeans ne smije, na primjer, imati zatvarač sprijeda. Postoji uopće samo jedna vrsta pravih traperica. Onaj tko je pravi nosač jeansa zna na koje mislim. Što ne znači da je svatko tko nosi pravi jeans istodobno i pravi jeanstreger. Većina čak i ne zna što nosi na sebi. Nimalo me ne oduševljava dvadesetpetogodišnji šajser u trapericama koje su mu zgnječile osaljane kukove i stisnule ga u struku. Osim toga, traperice su hlače do kukova, to jest hlače koje s kukova skliznu ako nisu dovoljno uske, te gore ostanu jednostavnim otporom trenja. Zato se, naravno, ne smije imati salaste kukove, a pogotovu ne salastu rit, jer ih je inače nemoguće zatvoriti. To onaj sa dvadeset i pet više ne kapira. Bilo bi to isto kao da je netko na riječima komunist, a kod kuće tuče ženu. Mislim da su traperice pogled na svijet, a ne hlače. Prema: Ulrich Plenzdorf: *Nove patnje mladoga W.*, Zagreb, 1978., str. 21., 22.

¹⁸⁷ Dubravka Oraić-Tolić: *Suvremena hrvatska proza i popularna kultura u: Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb, 2006., str. 162.

¹⁸⁸ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 104.

¹⁸⁹ Isto, str. 105. Dvadesetak godina poslije, dakle od kraja 1983. godine, mogle su se kupiti hrvatske Levi's traperice proizvedene u Novom Marofu, u Radnoj organizaciji za proizvodnju Levi's odjeće; prema: Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 107.

stanovitome revolucionaru za kojega su svi čuli, ali nitko o njemu nije znao ništa, a njegov se portret s kapom i bradom nosio na majicama i osobito na leđnoj strani kratkih vjetrovaka.¹⁹⁰

Za razliku od stranih, zapadnjačkih bendova, u romanu se rijetko spominju neki domaći bendovi. Iznimka je dio u kojem se pripovijeda o nastanku gimnazijskoga benda Gromovi pakla 1966. godine, u kojemu su svirali Gogo Jazbinšek, Čedo Kralj, Ljubo Brabec i stanoviti Surla. U tome kontekstu spominje se sljedeće: *One kojima ta vremena nešto znače, moram podsjetiti da su u to vrijeme Zagrebom harali Roboti, Mladi, Zlatni akordi, Bijele strijele, Crveni koralji, Beogradom Siluete, Elipse, Zlatni akordi, u Sloveniji su bili već oformljeni Kameleoni, mislim i Zlatni levi, dok su Bosance uveseljavali dečki iz Indeksa i Pro arte.*¹⁹¹ Gromovi pakla uspjeli su skinuti neke od popularnih pjesama, kao što kaže pripovjedač, *unatoč totalnom nepoznavanju nota* – a te su pjesme bile *My baby, Balla, Balla, Walking the Dog, Hang on Sloopy, She Loves You, Twist and Shout, Mramor, kamen i željezo.*¹⁹²

¹⁹⁰ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 107.

¹⁹¹ Isto, str. 112. Iako u romanu nemaju važnost, u to se doba pojavio velik broj domaćih bendova. O kolebanjima i nedosljednostima Partije kada se radilo o njihovu cenzuriranju govori sljedeće: *Do ranih 60-ih rock glazba i električna gitara postale su dominantne u velikome dijelu publike, napose kod mladih. Crveni su đavoli, doduše, morali promijeniti ime u Crveni koralje, ali u glazbu, koju su izvodili, nitko nije dirao, baš kao ni u Dinamite, Uragan, Robote... Kao i u mnogočemu drugom, Partija je i o zabavnoj glazbi lutala. Cenzura je postojala, ali su mišljenja onih koji su je mogli vršiti bila različita, katkada se nešto moglo, a to isto kasnije nije.* Prema: Tvrtko Jakovina: *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 15. U istome smjeru kreće se i sljedeća tvrdnja: (...) *cenzura (je) delovala u međuprostoru između zvaničnog negiranja i faktičkog prakticiranja, a s obzirom na to da su je više praktikovali pojedinci nego institucije, uključivala je radije fluidne afektivne mehanizme nego striktnu strategiju*; prema: Ana Hofman: *Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 284. Također, autorica ističe da su nakon Drugoga svjetskog rata najviše cenzurirane pjesme s nacionalnom i religijskom tematikom, ali je *liberalizacija muzičkog tržišta počela već tokom pedesetih godina, napuštanjem centralizovanog modela državne uprave i oslobađanjem mnogih segmenata političkog, ekonomskog, javnog i kulturnog života.* Prema: isto, str. 286. Na kraju, cenzura je u Jugoslaviji više bila u rukama pojedinca, nego institucijā, dakle radilo se o autocenzuri, *autorskoj samocenzuri* ili *samoupravljačkoj cenzuri*. Prema: isto, str. 309. *Na taj način, cenzura postaje deo procesa samosubjektivizacije kroz nesvjesno usvajanje normi bitnih za samoreprezentaciju i samopercepciju.* Prema: isto, str. 284. Nešto drugačije tvrdi Siniša Škarica ističući da je vrijeme začetaka rock glazbe u Jugoslaviji bilo *medijski i sociopolitički nesklono svemu zapadnom i prozapadnom, ponekad čak na rubu dirigiranog linča* pa je rock *ostao u tragovima svedenima na nevelik broj single (EP) ploča i škrtom broju radio snimaka (veći dio ih je, čini se, nepovratno izgubljen, dapače dekretom uništen!)*. Prema: Siniša Škarica: *Kad je rock bio mlad. Priča s istočne strane 1956. – 1970.*, Zagreb, 2005., str. 24. U navedenoj knjizi Škarica donosi vrlo detaljan popis bendova koji su u to vrijeme *kad je rock bio mlad* djelovali u svim republikama SFR Jugoslavije.

¹⁹² Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 113. Siniša Škarica potvrđuje tu tezu povezujući je i sa svojim iskustvom: *Fascinacija električnom gitarom i njezinim bas ekvivalentom – koji je usput još 1961. godine bio potpuna nepoznanica – dosegla je takve razmjere da su novopečeni svirači često bili samo ponosni nosači ili, reklo bi se, svirački manekeni, ako uzmemo u obzir njihovu instrumentalističku (ne)kompetentnost.* Prema: Siniša Škarica: *Kad je rock bio mlad. Priča s istočne strane 1956. – 1970.*, Zagreb, 2005., str. 16. Usto dodaje: *Bio si najveća faca ako si pred svoje vršnjake mogao izaći s običnom gitarom s pick-upom, uštekanom makar i u stari radio, i odsvirao neku temu čak i na dva akroda.* Prema: isto, str. 20. Navodi i kako se broj

Na kraju, pripovjedač šezdesete godine zaključuje na sljedeći način: (...) *nitko nam ni riječju nije spomenuo stvari kao što su energetski problemi, prezaduženost, nekonkurentnost, nezaposlenost, neefikasna privreda, nekonvertibilnost, dakle sve ono čime će nas u zrelosti zasuti dnevna štampa, televizija, političke govornice i ostalo. Bespomoćno, naivno i pomalo priglupo, mi kao da nismo čekali da odrastemo sami od sebe, nego da nas drugi na najpedagoškiji način odrastu.*¹⁹³ U trenutku svojevrzne egzistencijalne krize i krize identiteta, završetak svojega gimnazijskog obrazovanja kao jednoga važnoga životnog razdoblja Stanislav sažima ovako: *Sada, na pragu pravog života, sve sam manje znao što ću i kamo ću.*¹⁹⁴

5.4. Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih – godine studiranja

Iduće razdoblje započinje Stanislavovim upisom studija književnosti na sveučilištu u Zagrebu. Filmska umjetnost u ovome se periodu i dalje vezuje uz odlaske u kino, a u Stanislavovu slučaju ti su odlasci bili uzrokovani ljubavnim potrebama njegova cimera Mikija Grabara i Arlete. U vrijeme njihovih susreta koji su se odvijali u njihovome zajedničkom stanu, Stanislav je odlazio u kino i gledao filmove Johna Forda, *Tobruk*, *Šerif iz Dodge Cityja*, *Ubijte Johna Ringa*, talijanske *spaghetti vesterne*, *Troje na jednom kauču*, *Obrana Moskve*, itd. O svojim tadašnjim navikama iznosi sljedeći zaključak: *Danas bez pretjerivanja mogu reći da svoju relativno široku filmsku kulturu dobrim dijelom dugujem Arletinoj bolesnoj skrbi za jumfer i Mikijevoj mlakoj navali.*¹⁹⁵

Razdoblje studiranja obuhvaća dvije važne godine u povijesti Jugoslavije, a to su 1968. godina, odnosno doba studentskih nemira, i 1971. godina, odnosno Hrvatsko proljeće. Iz pozicije studenta književnosti Stanislav priznaje da je njegovo znanje o 1968. godini vrlo slabo, između ostalog i zbog toga što se stanje stvari moglo spoznati isključivo neposrednom prisutnošću događajima, s obzirom na to mediji o njima nisu pisali/izvještavali. Također,

novonastalih bendova izrazito povećao pa je tako svaki gradić imao barem jedan VIS, a veći gradovi poput Zagreba imali su u svakome kvartu svoj bend. Ističe kako su takvi bendovi uglavnom bili kratka trajanja, od par mjeseci do najviše dvije ili tri godine, s čestim promjenama članstva, uglavnom bez snimaka, *medijski oprezno praćeni, češće bagatelizirani i kritizirani kao nedobrodošla, potrošna – pa i opasna – moda iz zapadnog uvoza, getoizirani (su) u prostor malih klubova ili lokalnih plesnjaka*. Prema: isto, str. 25. U skladu sa svime rečenim, logično je da su Stanislavovi prijatelji, slijedeći modu tadašnjice, odlučili oformiti bend Gromovi pakla, koji je također bio kratkoga vijeka i služio više njihovoj društvenoj afirmaciji nego eventualnoj predstojećoj glazbenoj karijeri.

¹⁹³ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 134.

¹⁹⁴ Isto, str. 138.

¹⁹⁵ Isto, str. 143.

pripovijeda se da je bilo teško razlučiti istinite vijesti od pogrešnih, posebno zbog toga što su se uglavnom prenosile usmenim putem. Na kraju kratko zaključuje: *Slavna 1968. godina završila je govorom maršala Tita i kozaračkim kolom na nekom beogradskom lokalitetu. Premda se doimalo da su se u tom 'happy-endu' sve suprotnosti nekako idealno izmirile, stanovita je gorčina ostala, što se dalo zaključiti po tome što se ta godina poslije vrlo slabo spominjala u glasilima, knjigama, memoarima, romanima, filmu.*¹⁹⁶

U romanu se u vezi s 1968. godinom spominje još i Praško proljeće, odnosno sudbina Čehoslovačke nakon ulaska sovjetskih trupa u Prag u kolovozu te godine. Pripovijeda se dalje kako je Jadran u to vrijeme bio pun čeških turista, kojima se zbog stanja u Čehoslovačkoj i političkoga stava Jugoslavije kada se radilo o Praškome proljeću i činu SSSR-a, ukazivala pomoć i pažnja te im se omogućio besplatan produženi smještaj.¹⁹⁷

Godini 1971. dan je još manji značaj. *Potkraj godine sjedio sam s Mikijem i Sonjom u njihovom stanu i pratio prijenos 23. sjednice CK SKH. (...) S radija ili televizije, tko će ga danas znati, doznali smo da je CK usvojio akcioni program svog Izvršnog komiteta i donio zaključke koji obvezuju članstvo da se odlučno bori protiv nacionalističkih utjecaja i žarišta u društvu. Zatim su prihvaćene ostavke Savke Dabčević-Kučar i Pere Pirker, a Miko Tripalo je kao funkcionar saveznih organa podnio ostavku Josipu Brozu. Vijesti su, iako očekivane, djelovale senzacionalno, jer su ostavke u nas, bar što se funkcionarskih pozicija tiče, oduvijek bile pomalo neobične i neuobičajene.*¹⁹⁸

¹⁹⁶ Isto, str. 153. O 1968. godini historiografija između ostaloga kaže sljedeće: *Studentske demonstracije u Beogradu u lipnju, pa znatno manje u Ljubljani, Sarajevu i Zagrebu, kao i demonstracije studenata Albanaca u Prištini u studenom 1968. godine, imale su neke zajedničke osobine s pobunama u Francuskoj i drugim europskim zemljama, mada su bile (lijevo) konzervativnije nego drugdje. Zajednički je tako bio strah od vlasti, samo što je u Beogradu lijevi i konzervativni otklon ('Nećemo restauraciju kapitalizma' i 'Onemogućimo pretvaranje društvenog vlasništva u akcionarsko') Tito pripisao stranim elementima, Rankovićevcima, informbiroovcima, nacionalistima. Veliku uzbunu Tito je razmjerno brzo i lako razriješio verbalnim manevrom. Posljedice su ostale vidljive, napose na generaciji 1968., ali je režim iz krize izašao lakše nego što se očekivalo. Prema: Tvrtko Jakovina: *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 42. Više o godini 1968. u Jugoslaviji vidi u: Hrvoje Klasić: *Jugoslavija i svijet 1968.*, Ljevak, Zagreb, 2012. Više o istoj godini i događajima koji su je obilježili u svijetu vidi u: Mark Kurlansky: *1968. Godina koja je uzdrmala svijet*, Ljevak, Zagreb, 2007.*

¹⁹⁷ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 153., 154.

¹⁹⁸ Isto, str. 185., 186. O završetku Hrvatskog proljeća historiografija između ostaloga kaže sljedeće: *Odlaskom čitave jedne reformske generacije nije se dogodila uobičajena zamjena, nisu samo prekinuti reformski procesi, već je otvoren prostor za karijeriste i mediokritete kojih je, naravno, bilo uvijek, ali kvalitetnih ljudi i poleta koji je zaustavljen, kao i demokratskoga potencijala, više nije bilo. Zbivanja tijekom 1971. za Hrvatsku su svakako bila jedna od ključnih, najvažnijih u poslijeratnom razdoblju. Njihov odraz u umjetnosti bilo je, opet, manji, no što se to moglo očekivati i tako je trajno ostalo. Prema: Tvrtko Jakovina: *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str.*

Kada opisuje događaje koji su uslijedili, pripovjedač govori o demonstracijama na Trgu Republike koje su se dogodile idući dan, a o kojima su domaći mediji šutjeli, o reakciji milicije (*Kad bi se iskupilo dosta demonstiranata, milicija bi pozatvarala pristupe Trgu i tad bi počela jurnjava ukrug*), a spominje se i da su te demonstracije mogli vidjeti samo gledatelji stranih programa.¹⁹⁹ O tome svjedoči Bramborovo pismo iz SR Njemačke u kojem je pisalo: *Gledam televiziju. Ti bokca, šta se to tamo kod vas događa?*²⁰⁰

Osim studiranja i više-manje uspješnoga ignoriranja političkih događaja u državi, u životima likova događale su se brojne promjene poput odlazaka na odsluživanje vojnoga roka²⁰¹, odlazaka na razna putovanja od kojih se posebno ističe Stanislavov odlazak u Kopenhagen gdje je njegovo znanje o pornografiji poprimilo viši stupanj. Bili su tu pornoshopovi, automati za gledanje pornofilmova, *live-showovi*, neki novi oblici *peep-showova*, malo uglađeniji i na višoj razini od slikâ s provincijskih gradskih bazena. Osim putovanja u Kopenhagen, opisuje se u romanu i kupovina u Trstu, koja u jugoslavenskoj povijesti svakodnevice zauzima izrazito značajno mjesto.²⁰²

Za jugoslavensku potrošačku kulturu značajno je da je *svaki prelazak granice bio i putovanje u drugačiji politički sustav, u drugu potrošačku kulturu, na neki način u drugi svijet*.²⁰³ Jednodnevne kupovine u Trstu već su šezdesetih godina postale samostalna kulturna praksa i predstavljale su svojevrstan dokaz individualne slobode i ispušni ventil koji je

44., 45. U skladu s prethodno rečenim, u razgovoru Mikija Grabara sa Stanislavom, Miki tvrdi da se Stanislav o godini 1971. neće nikada usuditi napisati ništa, i to najvjerojatnije zbog (auto)cenzure. Miki je točno predvidio stvari pa Stanislav zaključuje: *Na mahove mi se čini da sam tu godinu sveo na bijednu faktografiju, pa da bih, onako, Mikiju za dušu, trebao ostaviti i koju stranicu čiste bjeline*. Prema: Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 187.

¹⁹⁹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 186.

²⁰⁰ Isto

²⁰¹ Tematika služenja vojnoga roka u romanu je marginalizirana. Spominje se tek kao usputna informacija o protoku vremena i predstavljena je kao nužno zlo koje su svi nekako pokušavali izbjeći. Tako Stanislav u jednome sporednom ulomku objašnjava kako je na sreću oslobođen služenja vojnoga roka zbog zdravstvenih problema, a ističe i euforiju ostalih kada bi zbog *nekakve leukemije* bili pošteđeni toga. Iznimku od spomenutoga predstavlja slučaj Čede Kralja Delona, gdje se opisuje kako je Delon u kasarni u vrlo kratkom periodu postao popularan i omiljen od strane oficira jednako kao i od strane ostalih vojnika. Ipak, i u tome je slučaju tematiziranje služenja vojne obveze više u funkciji karakterizacije lika, nego opisivanja konteksta, a atmosfera kakva je opisana u kasarni predstavlja iznimku, a ne pravilo, i to upravo radi naglašavanja ekscentričnosti Delonova karaktera. U skladu s time, vojničkih priča izgrađenih u trima narativnim stubovima – narativu muškoga prijateljstva u vojsci, narativu o vojnome roku kao periodu samoizgradnje pojedinaca (JNA kao životna škola) i narativu o subverzivnim strategijama kojima su vojnici olakšavali vojničke dane ili se suprotstavljali autoritetima – u romanu nema. Tipizaciju spomenutih narativnih stubova preuzimamo od: Tanja Petrović: *Što će nama vojničke priče? Sećanje na JNA na prostorima bivše Jugoslavije*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 415.

²⁰² Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 196., 197.

²⁰³ Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 69.

legitimirao politički sustav.²⁰⁴ Kupovanje preko granice značilo je sudjelovanje u zapadnome potrošačkom društvu, *Trst je u takvom aranžmanu funkcionirao kao tematski park i mjesto jake vizualne fascinacije*, talijanski su proizvodi jugoslavenskim potrošačima bili najpoznatija strana roba, a zakon je funkcionirao na način da je roba plaćena više od dopuštenoga limita bila carinjena.²⁰⁵ U trgovačkome smislu Trst je predstavljao *obećani grad*, a kupci su u njemu vidjeli jugoslavensku budućnost, u kojoj će proizvodi koje su tada ondje kupovali jednom zavladati i domaćim tržištem.²⁰⁶ U inozemstvu se dakle kupovalo ono čega nije bilo u domaćim trgovinama (do početka osamdesetih bile su to traperice, a poslije kava i deterdžent²⁰⁷), ali postojao je još jedan razlog kupovanja vani, a vezuje se uz svojevrsnu potrošačku groznicu u kojoj se sve što je tuđe činilo boljim od istovrsnoga domaćeg proizvoda.²⁰⁸ Međutim, već sedamdesetih godina dolazi do popuštanja groznice: *S društveno-kulturološke strane, neki su se kupci možda zasitili jeftine tršćanske robe, možda su očekivali više i drugačije planirali buduće kupnje*.²⁰⁹ U sedamdesetima i osamdesetima vrhunac prometa u smjeru Italije dogodio se 1978. godine, dakle u razdoblju visokoga životnog standarda, kada je preko granice prešlo 6,5 milijuna jugoslavenskih putnika.²¹⁰ Nakon toga promet je ponovno padao, u osamdesetima uzrokovan ponajviše ograničenjima putovanja u inozemstvo radi sprječavanja otoka deviza iz zemlje,²¹¹ a krajem osamdesetih ponovno je doživio vrhunac.²¹² Unatoč oscilacijama, *radost jednodnevnog izleta u šarene inozemne trgovine običnim kupcima na malo pričinjala je zadovoljstvo, a uvezana roba u trenu je postajala statusnim simbolom*.²¹³

Tako je i kod Stanislava i Irene: *Irena i ja smo cijeli dan kupovali po zakrčenim i pretrpanim tršćanskim dućanima dok nas je on (Delon, op. a.) strpljivo čekao, sjedeći u obližnjim kafeterijama i bistroima. Uvečer smo Irena i ja jedva hodali pod teretom nabreklih,*

²⁰⁴ Granice su otvorene 1955. godine, a bez vize moglo se putovati od 1967. godine. Prema: Igor Duda: *U potrazi za blagostanjem. O povijesti okolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb, 2005., str. 70.

²⁰⁵ Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 70.

²⁰⁶ Isto, str. 72.

²⁰⁷ Isto, str. 83.

²⁰⁸ Isto, str. 73.

²⁰⁹ Isto, str. 75.

²¹⁰ Isto, str. 76.

²¹¹ Isto, str. 77.

²¹² Isto, str. 81.

²¹³ Isto, str. 82., 83.

*raznobojnih plastičnih vrećica s logotipima talijanskih i svjetskih firmi, a on nije kupio ništa nego je svejednako ismijavao našu potrošačku strast.*²¹⁴

Za razliku od toga, 1985. godine čini se da je Trst izgubio svoju simboličku vrijednost obećanoga grada kada Irena izjavljuje da u kupovinu odlazi u Veneciju, a ne u Trst *jer to je tako profanirano mjesto i jer zadnji se ološ oblači u Trstu.*²¹⁵ Međutim, Stanislav pronicljivo primjećuje: *U posljednjih nekoliko godina, otkako se dinar sunovratio u gluhi ponor inflacije, samo su najimućniji išli u inozemstvo u šoping, a 'zadnji ološ' o kojemu je govorila Irena, nije se oblačio nigdje nego je hodao naokolo gologuz.*²¹⁶

Dok su Irena i Stanislav dašak Zapada donosili iz Trsta, već spominjani individualac i autsajder Jaromir Kralik Brambor donio je iz SR Njemačke, gdje je radio na crno, pozamašnu zbirku longplejki na kojima je uglavnom dominirao takozvani *crni blues*, čime je na neki način postao nositeljem drugačijih glazbenih stilova u živote ostalih likova. *U Bramborovoj kolekciji mogla su se naći tada u nas sasvim nepoznata imena starih majstora bluesa, kao što su Blind Lemon Jefferson, Big Bili Broonzey, Bukka White, Reverend Garry Davies, Ma Rainey, Lightnin Hopkins, Brownie McGee, Sonny Terry i još čitavo čudo američkih crnaca, kojima su roditelji, kako nam se tada činilo, davali imena natječući se tko će više zajebati dijete.*²¹⁷ Ističe se kako se u početku nije razumio Bramborov ukus jer su u to vrijeme neki drugi izvođači bili popularniji (Rolling Stones, Eric Clapton, Bob Dylan, Pink Floyd, itd.) i da je njegova kolekcija ploča zato smatrana bezvrijednom, ali nakon brojnih večeri preslušavanja *Tupelo Bluesa, Penitaintry Bluesa, Goodnight Irene* i ostaloga, Stanislav opisuje kako se *crni monotoni zid bluesa otvorio i ja sam uspio shvatiti taj pregolemi svijet zazidan u jednostavnu muzičku frazu.*²¹⁸

Na kraju, kako odrastanje sa sobom nosi i naglašavanje različitosti, pojedini su životni odabiri doveli do privremenih raskida starih prijateljstava. Tako je Ljubo Brabec kao i njegov otac postao vjerni član partije, a Miki Grabar njezin vjerni disident. Čedo Kralj Delon bavio se i dalje mutnim poslovima i povremeno im naglo nestajao iz vida pa se jednako naglo vraćao, a Stanislav se i dalje pokušavao baviti književnošću.

²¹⁴ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 196.

²¹⁵ Isto, str. 375.

²¹⁶ Isto

²¹⁷ Isto, str. 201.

²¹⁸ Isto

5.5. Sredina i kraj sedamdesetih – godine (ne)zaposlenosti i prisilnoga odrastanja

Sedamdesete godine započinju postupnim gašenjem optimizma. *Mislim da smo te 1973. godine već znali na čemu smo, ili nam se bar tako činilo. Vjerovanje da netko čeka da mi posvršavamo fakultete i ukrcamo se u život pokazalo se naivnom tlapnjom. Fakulteti koje smo završavali ispali su besmisleni i uglavnom nekorisni, poslova koje smo namjeravali raditi nigdje nije bilo, a čitav život izgledao nam je poput pretrpanog vlaka na koji se nikako ne možeš uspeti.*²¹⁹

Usporedno s počecima malodušja koje je počelo nagrizati mlađu generaciju, Stanislavov je otac, nekada gorljivi komunist, prešao u privatnike²²⁰ i time pokazao da je malodušje polako ulazilo i u one starije koji su nekoć gradili sustav. Postupno njegov politički svjetonazor postaje sve marginalnijega značenja i labavijih stavova, a istovremeno se proces postupnoga popuštanja zbiva i na razini državne politike. U skladu sa, činilo se, sveopćom dekadencijom i tribusonovski rečeno *polaganom predajom*, Stanislav pak privremeno prvo postaje novinar, a potom betonirac u privatnoj radionici svojega oca.

Međutim, privremenu utjehu i eskapizam uvijek je bilo moguće pronaći u pornografiji. Za svijet pornofilma sedamdesete su godine opisane kao godine koje su bile pod dominantnim utjecajem žanra pornoosmice. Smatralo se tada da je pornografski film najveći doseg pornografije, ali radi se o godinama u kojima se još nije poznavala čar pornografske videokasete.²²¹ Da je gledanje pornografskih filmova bio svojevrsni kolektivni ritual svjedoče sljedeći opisi: *Da biste upriličili filmski pornopredstavu, bilo je potrebno zadovoljiti nekoliko bitnih preduvjeta. Uz projektor, film i prateći pribor, naravno, morali ste imati adekvatan prostor za gledanje. (...) Drugi preduvjet bilo je postojanje prikladne publike, u pravilu muške, jer se na solističko gledanje pornofilmova gledalo s onom istom moralnom indignacijom kao i na solističko uživanje u alkoholu. U publici je redovito morao biti bar jedan gledalac koji je na seansama slične vrste stekao status i dignitet duhovitog komentatora, jer se promatranje pornića bez duhovitih zafrkancija držalo sumornom i*

²¹⁹ Isto, str. 209.

²²⁰ Imati privatnu radionicu, kao što je to učinio Stanislavov otac u romanu, u socijalističkoj je Jugoslaviji bilo moguće uz jedno zakonsko ograničenje po kojemu vlasnik *nije smio zaposliti više od četiri radnika*. Prema: Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 40.

²²¹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 229.

ispraznom rabotom.²²² U skladu s time, u romanu se spominje poznati i tada popularni pornofilm *Duboko grlo* Gerarda Damianoa.²²³

S druge strane pornografije postojale su više-manje stabilne veze. Tako Stanislav vezu sa svojom mladenačkom ljubavi Sonjom uspoređuje s primjerima iz literature, jasno je određujući gorom i slabijom od svoje nekadašnje idealizirane predodžbe o njoj. *U toj vezi nije bilo ničeg što bi nalikovalo na onu vezu iz Hamsunove 'Viktorije', Greenove 'Srži stvari', ili iz Zilahyjevih ili Gulbranssenovih romana.*²²⁴

Stanislavovo razočaranje realizacijom svoje veze sa Sonjom nije neobično. Naime, romantična ljubav kakvu Stanislav očekuje i priželjkuje, prema stajalištima nekih autora, proizvod je modernističkoga koncepta individualiteta, što zapravo znači da koncept romantične ljubavi počinje masovno pojavljivati u 17. stoljeću. Njezina je oblikovanost kulturno uvjetovana, a etape njezine realizacije kulturno su određene. Dakle, kultura nam pruža simbole, artefakte, priče, slike unutar kojih se rekapituliraju i prenose romantični osjećaji.²²⁵ Također, koncepcija romantične ljubavi povezana je s pojavom kapitalizma. *Kulturne, socijalne i ekonomske promjene do kojih je dolazilo u ranim fazama kapitalizma transformirale su, uz pomoć masovnog tržišta i masovnih medija, značenje ljubavi. Ljubav postaje nova religija koja, ne gubeći status ideala ustoličen još u vrijeme Viktorijanaca, postaje javna, vidljiva te općeprihvaćena oznaka naše sreće i samoafirmacije.*²²⁶ U 20. stoljeću ta se koncepcija ljubavi promovira najviše putem medija: filmovima, glazbom, propagandnim porukama, savjetima u raznim časopisima i, naravno, knjigama za samopomoć.²²⁷

Nadalje, postoje pretpostavke o razlikovanju strasne od romantične ljubavi (teza Anthonyja Giddensa). U tome smislu strasna je ljubav ona koja je suprotna svakodnevicu, koja nagoni osobe da ignoriraju svoje uobičajene obaveze, koja je ometajuća, 'iskorijenjuje iz svijeta' te zato predstavlja opasnost za društveni poredak.²²⁸ Naime, u predmodernoj Europi brak nije bio povezan sa seksualnom privlačnošću supružnika, već s ekonomskom sigurnošću. Samo je aristokracija mogla uživati u seksualnoj slobodi, ali ipak ne u braku, već u izvanbračnim vezama (preljubima). Kao protuteža potonjem, koje je bilo dostupno samo

²²² Isto, 233.

²²³ Isto, str. 242.

²²⁴ Isto, str. 248., 249.

²²⁵ Tea Škokić: *Ljubavni kod. Ljubav i seksualnost između tradicije i znanosti*, Zagreb, 2011., str. 140., 141.

²²⁶ Isto, str. 142.

²²⁷ Isto

²²⁸ Isto, str. 144.

višemu društvenom sloju, razvio se u Europi ideal ljubavi povezan s kršćanskim moralnim vrijednostima. U osamnaestom se stoljeću započelo sa stvaranjem novoga niza kodova, uputâ kako se ponašati i zadobiti naklonosti određenoga gospodina ili određene dame. Dakle, strasna je ljubav prema takvim objašnjenjima prethodila romantičnoj ljubavi, ona je univerzalna, dok je romantična ljubav svojstvena samo pojedinim kulturama. Unatoč kritikama takvoga objašnjenja romantične ljubavi kao kulturno posebne²²⁹ te unatoč istraživanjima koja su pokušala dokazati da je romantična ljubav zapravo univerzalna pojava, *Giddens ipak romantičnu ljubav smješta u europsko kasno 18. stoljeće i vidi je kao spoj kršćanskoga ideala bračnog jedinstva i vjernosti te elemenata pasionirane ljubavi.*²³⁰ Takvu je koncepciju posebno promovirao roman, koji je u 18. stoljeću počeo prikazivati građanski privatni život.²³¹

S obzirom na to da su ključnu ulogu u čitanju novonastalih ljubavnih romana odigrale žene, književnost je postala polje na kojem su žene propitivale vlastitu sudbinu u braku. Ondje su pronalazile strategije za izbor partnera i maštale o vlastitoj sreći uz partnera koji će se znati brinuti za svoju obitelj. Stoga, s jedne strane takvi romani promoviraju žensku pasivnost, a s druge strane ipak pružaju nadu o pronalasku srodne duše. Usto, oni tematiziraju nesretnu ljubav kao motivaciju za odluku o samostalnosti i emancipaciji. Ista logika funkcionira i u filmskoj umjetnosti kada govorimo o ljubavnome žanru.²³²

Pored romantične i strasne ljubavi Giddens uvodi i termin *spajajuće ljubavi* koju definira kao *aktivnu, uvjetovanu ljubav u sukobu s romantičnim konceptom 'vječne ljubavi s jednim i jednim čovjekom'.*²³³ Takva ljubav svima omogućuje da budu seksualno vješti, nije monogamna u smislu seksualne isključivosti i nije posebno vezana za heteroseksualnost.²³⁴

Uz sve interpretacije ljubavi, od ljubavi kao prirodne pojave svojstvene čovjeku, preko teorija o kulturnoj oblikovanosti ljubavi do biokulturnoga spoja tih dviju interpretacija²³⁵, Stanislavova se razočaranost stvarnošću i jazom između zamišljenoga i ostvarenoga reda²³⁶

²²⁹ Kritike su se između usmjerile na Giddensov etnocentrizam u opisivanju koncepta romantične ljubavi. Naime, (...) iskustvo i osjećaje nije moguće izravno pojmiti budući da su oni tijesno isprepleteni s društvenim i kulturnim kriterijima zajednica u kojima nastaju. Prema: isto, str. 146.

²³⁰ Isto, str. 148.

²³¹ Isto

²³² Isto, str. 150., 151. *Ljubav je svemoguća, ona je uvjet sreće na osnovi koje je moguće sve ostalo u životu – moto je svakog ljubića.* Prema: isto, str. 161.

²³³ Isto, str. 154.

²³⁴ Isto, str. 155.

²³⁵ Isto, str. 146.

²³⁶ Pojmovi Claudea Levi-Straussa, koji označavaju apstraktni i konkretni poredak stvari. *Levi-Strauss je u svom kapitalnom djelu Strukturalna antropologija 1. bio upozorio na usporedno postojanje apstraktnih struktura i*

čini posve opravdanom. Posebno kada se stvarnost uspoređuje s romanima u kojima je ljubavni odnos oblikovan idealistički i usto začinjen tragičnim završetkom, koji ljubav neminovno ostavlja u okvirima nedodirljivosti i svetinje, a čitateljima pruža katarzičan i *balaševićijanski* melankoličan osjećaj koji potvrđuje da su doista sve prave ljubavi tužne.

Međutim, Tribusonov je roman daleko od tužaljke zbog propalih ljubavi. Štoviše, u narativu je funkcija ženskih likova marginalizirana, naglasak je stavljen na muške likove i muška prijateljstva, a povremene ženske pojave su, nemoguće je oteti se dojmu, više u funkciji nužnoga zla nego ravnopravnih karakterno oblikovanih nositeljica radnje.

Unatoč tomu, na planu osobnih priča iduća etapa ulaska u svijet odraslosti označavala je upravo vjenčanjâ. Prvo je vjenčanje bilo ono između Arlete i Brambora, a zatim između Ljube Brabeca i Irene. Međutim, ulazak u mirniji period života nije bio analogan aktualnim događajima u svijetu glazbe, s obzirom na to da je sredina sedamdesetih označila sve samo ne mirnu epohu, a vezuje se uz dolazak *punka*.

*Godine 1975./76. u Velikoj Britaniji se pojavio 'punk'. Sociolozi kulture, specijalizirani za supkulturne fenomene, dakle oni koji su počeli kao rock kritičari, smatraju da dolaskom punka prestaju šezdesete godine. Premda paradoksalno zvuči da šezdesete godine traju negdje do 1975., sva je prilika da se eksperti za kontrakulturu ne varaju. U biti još uvijek melodiozan rock, koji su Stonesi pomalo naivno držali estetikom buke, zamijenila je frenetična pankerska grmljavina, praćena rogozbatnim recitativom. Duge kose i naivne arabeske djece cvijeća potisnula je koža, metalne zakovice, zihalice, šareno obojena i raščupana kosa, a tihi bunt pacifista iz šezdesetih prešao je u bunt automatskog pištolja i plastičnog eksploziva raznih ultralijeve organizacija.*²³⁷

U romanu je prisutan polaritet koji godine *rocka* označava kao one u kojima je prevladavao optimizam, mir, stabilnost i nevinost, a godine *punka* koje su uslijedile opisane su kao godine svađa, uvreda, pesimizma i nesnošljivosti.²³⁸ *Punk* kao identifikacijski čimbenik u životima likova nije igrao nikakvu značajnu ulogu jer se ipak radilo o generaciji

konkretnih činjenica, kao i na međuodnose tih pojava. Postojanje 'zamišljenoga' i 'ostvarenoga' potiče tog teoretičara etnologije na istraživanje. Prema: Dunja Rihtman-Auguštin: *Etnologija naše svakodnevice*, Zagreb, 1988., str. 33.

²³⁷ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 275., 276.

²³⁸ Isto

koju je najviše odlikovala *rock*-kultura.²³⁹ Pojava *punka* označila je dolazak nove epohe agresivnijega glazbenog i modnog izričaja te formiranja idejnoga radikalizma koji je bio stran *hippy*-generaciji kojoj su naši likovi pripadali.²⁴⁰

Moguće je pretpostaviti da je Stanislavova generacija godinama *rocka* bezuvjetno pripisivala samo pozitivna konotativna značenja ponajviše zbog toga što ih je promatrala kroz ružičaste naočale nostalgije. Naime, Stanislavov se život nakon završetka fakulteta sveo na uzastopno traženje raznih poslova, dobivanje poslića koje mu je uglavnom pronalazio otac uz pomoć svojih tobože utjecajnih prijatelja (bolje rečeno: drugova) i ponovnu nezaposlenost koje je redovito uslijedila. U jednome takvom razdoblju, kada je radio za izdavačku kuću stanovitoga druga Alapića, živio je u Zagrebu i pohodio književne večeri gdje je upoznavao mnoge aktualne i važne književnike. Među njima ističe se Dubravka Ugrešić koja je neprestano razgovarala o *ajnerima*, *štepanju*, *heklanju*, *skidanju hrđavih mrlja sa stolnjaka uz pomoć limunske kiseline*²⁴¹ a zapravo je govorila o svojem budućem poznatom romanu *Štefica Cvek u raljama života*. Dalje, pripovjedač spominje i Pavla Pavličića koji je već tada promovirao književnost za široku publiku, Dubravka Jelačić-Bužimskoga²⁴² i na kraju, Gorana Tribusona, koji je *bio toliko zauzet klopom da nije stigao prozboriti ni riječ*.²⁴³ Pripovjedač na kraju autoironično zaključuje kako ga je večer provedena s njima potpuno

²³⁹ Puno veću ulogu *punk* zauzima u romanu Borivoja Radakovića *Sjaj epohe*, iz 1990. godine, u kojemu uz novi val čini važan simbolički kapital u izgradnji identiteta glavnoga junaka, prema: Maša Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Zagreb, 2011., str. 330.

²⁴⁰ Maša Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Zagreb, 2011., str. 329.

²⁴¹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 261.

²⁴² Pavao Pavličić i Dubravko Jelačić-Bužimski pripadaju, zajedno s Goranom Tribusonom, generaciji tzv. borgesovaca, odnosno fantastičara, koja se etablirala na domaćoj književnoj sceni u sedamdesetim godinama. Poslije pripadnici te generacije prelaze na pisanje žanrovske proze, odnosno književnosti za široku publiku. Od sedamdesetih se godina popularna kultura više ne nalazi nasuprot visokoj književnosti, već ulazi na polje onoga što se smatralo visokom umjetnošću. Spoj visoke i niske književnosti dogodio se najprije na polju popularnih žanrova krimića, ljubića i fantastike. Pavao Pavličić u praksi jednako kao i u teoriji govori u prilog „lakoga“ teksta, odnosno književnosti za široku publiku. Zauzevši stranu popularne književnosti, Pavličić ubrzava tempo objavljivanja svojih književnih tekstova pa tako u početku objavljuje prosječno jednu knjigu godišnje, a kasnije i nekoliko knjiga različitih žanova godišnje. U to doba udomačuje se u književnim krugovima razlika između termina književnik, koji se odnosi na autora „ozbiljne“ literature, proizvođača originalnoga modernističkog teksta, i termina pisac, koji se odnosi na autora popularne literature, majstora zanata. Prema: Dubravka Oraić-Tolić: *Suvremena hrvatska proza i popularna kultura u: Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb, 2006., str. 163. U istome smjeru ide i sljedeće objašnjenje: *Žanrovski roman proistječe iz općeg trenda brisanja granica, 'olakšavanja', povratka fabuli, prisvajanja trivijalnog iskustva ili koketiranja s njim. Najprisutnija domaća inačica žanrovskoga romana je detektivski roman, krimić, i to ponajprije zahvaljujući iznimnoj produktivnosti bivših fantastičara – Pavličića i Tribusona. Riječ je o prozi koju najčešće karakterizira linearno pripovijedanje, intrigantni zaplet, svođenje lika na funkciju priče, svezajući pripovjedač*. Prema: Krešimir Bagić: *Od Partije bez teksta do strasti razlike (Hrvatska kultura i književnost osamdesetih)*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, 2011., str.103.

²⁴³ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 261.

razočarala i kako je stoga ubrzo shvatio da mu druženje s piscima neće biti od velike koristi u književnosti.

Napokon, o tome razdoblju svojega života pripovjedač iznosi sljedeći sud: *Mislim da sam u to vrijeme polako ulazio u nekakav nervozniji životni period, i da sam polako počinjao nalikovati na oca. Sve sam više vjerovao da redom činim sve nekakve gluposti, da se stalno krećem u začaranom krugu gorih opcija, ali sam se nadao da će stvari s vremenom krenuti nabolje.*²⁴⁴

O kretanju nabolje barem s aspekta modernizacije svjedoči očeva kupovina prvoga automobila – češke limuzine marke Škoda – 1974. godine, s kojim je obitelj Ivančić potom odlazila na izlete. U tu priču prvo ulazi očevo polaganje vozačkoga ispita, zatim se opisuju navike novopečenih vozača – *A moj tata, koji je u prvim danima osjećao divljenje i strahopoštovanje prema čudu češke automobilske industrije, držao se nepisanog pravila da je nakon svakih desetak kilometara dobro pustiti auto da se malo odmori i ohladi*²⁴⁵ – a potom i česte razmirice između majke i oca koje su uslijedile te njihovi završetci: *Jednom su se negdje oko Križevaca tako isposvađali oko toga je li na cesti bilo ograničenje od 80 km/h (što je usitinu bilo bespredmetno jer se otac tom brzinom posljednji put vozio kad je vlakom putovao iz Rijeke u Zagreb), da su oboje demonstrativno napustili Škodu i vratili se kući svatko svojim autobusom.*²⁴⁶

Uloga automobila kao statusnoga simbola i pokazatelja društvene diferencijacije u romanu je vidljiva i u tome što Miki Grabar kao prosječno, ako ne i ispodprosječno bogat čovjek, vozi tada vrlo popularni spaček²⁴⁷, Ljubo Brabec vozi stojadin²⁴⁸, a Čedo Kralj Delon iz inozemstva se redovito vraćao BMW-om, čime potvrđuje svoju neobičnim načinima stečenu imućnost i ekonomski uspjeh.

Historiografija piše da je *automobil (je) bio najvidljivije trajno potrošno dobro. U kući ili stanu moglo se skrivati štošta, od trošna i neuređena prostora do svih najnovijih kućanskih uređaja, ali auto je bio ispred kuće, u dvorištu ili na parkiralištu, i stoga redovito na dometu pogleda znatizeljnih prolaznika, gostiju i susjeda. Kao i sebi samima, tako je i svima njima, barem podsvjesno, trebalo pokazati moć obiteljskoga proračuna. Moglo se to činiti odjećom,*

²⁴⁴ Isto

²⁴⁵ Isto, str. 250.

²⁴⁶ Isto, str. 251., 252.

²⁴⁷ Popularni naziv za Citroën 2 CV

²⁴⁸ Zastava 101

ali je automobil bio znatno jači adut – statusni simbol bez premca. I pored često dugotrajnog čekanja, ili baš zbog mukotrpna procesa kupnje nakon kojega je auto stizao gotovo kao nagrada za uloženi trud, kupci nisu odustajali. Slijedeći načelo 'imam auto – više vrijedim', prepoznato u tisku sredinom sedamdesetih, kod mnogih je osjećaj iskrena osobna zadovoljstva tako preplavila 'želja za prestižom i pokazivanjem pred susjedima'.²⁴⁹

Tako je i kod Ivančića Stanislavova majka duhovito primijetila: *Pa šta! – zaključila je mama. – Naša crvena Škoda je možda jeftinija od Pavličevog bijelog Mercedesa, ali je poznato da se bijela boja lakše maže.*²⁵⁰

Općenito, istraživanja pokazuju da je kupiti automobil bilo sve samo ne jednostavno. Trebalo je uskladiti izbor modela sa željenom bojom, pristupačnom cijenom, mogućnostima dinarskoga ili deviznoga plaćanja i s mjestom na listi čekanja. Bilo je tu potom čekanje, iščekivanje i često razočaranost dočekanom isporukom.²⁵¹ Nadalje, visina plaće nije bila najveći problem u nabavi automobila jer se znalo kolika je plaća i kada će biti isplaćena. Usto, štedni su uložili u bankama bili sigurni i ugovori o potrošačkim kreditima pouzdani. S obzirom na to da problem nisu bile plaće, krediti i štednja, ono što je predstavljalo poteškoću bile su liste čekanja. Naime, rok isporuke vrlo je rijetko bio odmah nakon uplate, a znao je potrajati i do godinu dana. Najdulje se čekalo u razdoblju od 1976. do 1982. godine, u godinama kada je potražnja bila najveća. Do odugovlačenja s isporukom dolazilo je zbog ponude koje je često bila ispod razine potražnje, ali i zbog poteškoća u industrijskoj proizvodnji, kada je dolazilo do nestašica pojedinih dijelova ili sirovina, i poteškoća u vanjskotrgovinskim odnosima, uglavnom zbog nedostatka deviza.²⁵² Osim kupovinom u prodavaonicama, automobili su se i osobno uvozili, a posebno su to činili zaposleni u inozemstvu.²⁵³ Također, automobili su se mogli kupiti i na sajmovima rabljenih vozila, a dobivali su se i kao dar u nekoj od brojnih nagradnih igara.²⁵⁴

Automobil je zato bio tretiran gotovo poput novoga člana obitelji: njegova nabava i konačni dolazak slavio se, predstavljalo ga se svima u okolini, zatim ih se častilo počasnom vožnjom, pićem ili obrokom. Učestalost takvih slavlja ovisila je pak o *stanju u automobilskoj*

²⁴⁹ Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 250.

²⁵⁰ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 250.

²⁵¹ Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 234.

²⁵² Isto, str. 236., 237.

²⁵³ Isto, str. 242.

²⁵⁴ Isto, str. 244.

industriji, količini uvezenih vozila, funkcioniranju tržišta, dostupnosti kredita i mogućnosti raspolaganja devizama, opskrbljenosti rezervnim dijelovima i benzinom.²⁵⁵ Općenito, automobil je tijekom dvadesetogodišnjega razdoblja prestao biti luksuzom, ali nije izgubio moć potvrđivanja društvenoga statusa. Njegova višestruka mobilnost – mobilnost samoga automobila, zatim mobilnost njegova vlasnika, doslovna i simbolička, tj. ona na društvenoj ljestvici – potvrđivale su njegovu stvarnu i simboličku moć. Automobil je bio nepobitno privatno vlasništvo.²⁵⁶

Osim kupovine automobila, za spomenuto je razdoblje važno i uvođenje još jedne tehnološke naprave u stanove ljudi, a to je telefon. U Stanislavovoj se obitelji to dogodilo 1978. godine i opisano je ovako: *Kad sam stigao kući, zatekao sam neobičnu gužvu. Dva radnika PTT-a uvodila su nam dugo željeni i iščekivani telefon. Otac Franjo motao se oko njih i smetao im svojim radoznalim pitanjima laika. A da bi gužva bila veća, majka je obigravala naokolo s lopaticom i metlicom, diskretno čisteći sve što bi radnici uprljali. Na kraju su 'petetejci' maznuli po dvije rakije, a majka je zasjela da obavijesti znance i cjelokupnu rodbinu o velikoj novosti.*²⁵⁷

Statistički podatci temeljeni na anketi iz 1978. godine pokazuju da je tada telefon imalo 18,7 posto hrvatskih obitelji, s time da su postojale razlike između poljoprivrednoga i radničkoga stanovništva: dotad je telefon imalo 0,5 posto poljoprivrednih, 5,2 posto mještovih i 25,7 posto nepoljoprivrednih kućanstava. Time je telefon, osim svoje temeljne funkcije sredstva za komunikaciju, ujedno predstavljao i pokazatelj *društvene, gospodarske i kulturne razlike u suvremenoj svakodnevici*. Nedostupnost i duge, višegodišnje liste čekanja izazivale su kod građana nezadovoljstvo, ali su istodobno telefonu povećale simboličku vrijednost. *Telefon je u međuvremenu poprimao obilježja 'magične naprave', toliko željene da je čak i očekivanje priključka u malim oglasima podizalo vrijednost stana pi zamjeni stanova sa stanarskim pravom (...).*²⁵⁸ Stoga i ne čudi što je i u Stanislavovoj obitelji priključenje telefona izazvalo euforiju, posebno kod njegove majke.

– *Divno! – rekla je mama. – Sad ćemo biti povezani sa svima. Moći ću u svakome času nazvati sestru, teću Tonija, kumu Žalfiju, Grabarove, pa čak i ujaka Mišu u Švedskoj.*

²⁵⁵ Isto, str. 207.

²⁵⁶ Isto, str. 289.

²⁵⁷ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 285.

²⁵⁸ Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 138. – 140.

– *A ja ću sve to plaćati – promrmeljao je otac, koji je već navikao na to da svaka dobra stvar ima i cio niz mana.*²⁵⁹

Za Stanislava pak telefon ubrzo dobiva izrazito negativno značenje, i to ne zbog plaćanja računa, već zbog toga što upravo putem telefona saznaje za Bramborovu smrt. *Ne sjećam se što sam tog časa pomislio, ali znam da od tog dana nadasve mrzim telefonske aparate.*²⁶⁰ Za Bramborovom smrću na svijet dolazi Ljubina kći koja dobiva ime Jarmila, upravo u čast Jaromiru Kraliku Bramboru.

5.6. Osamdesete – godine dekadencije

Iduća etapa u životima likova započinje nakon Bramborove smrti Stanislavovim povratkom u Zagreb i obnovom njegove sklonosti prema filmovima. U tom se kontekstu spominju ciklusi filmova Pabsta, Forda, Wellesa, Kurosawe, Hitchcocka, Murnaua, Walsha, Hawksa, Curtiza, Lubitscha i Dieterlea.²⁶¹ Usto, Stanislav započinje prijateljevati sa stanovitim Žižom Tomićem, filmskim kritičarem i vječnim studentom zagrebačke Akademije za kazalište, film i televiziju. Žiža Tomić lik je koji sve životne situacije povezuje sa scenama iz odgledanih filmova pa se u tome smislu u njemu savršeno reflektira popularnost filmske umjetnosti i njezin utjecaj na kreiranje identiteta. *Znao je o konju sve ono što se moglo doznati u vesternima, o japanskoj kulturi ono što su mu pokazali Kurosawa, Mizoguchi i Ozu, o poljoprivrednim i industrijskim strojevima ono što se nalazilo u ruskim avangardnim filmovima, o alkoholu ono što se moglo vidjeti u filmovima o prohibiciji, a o medicini mu je znanje bilo utemeljeno na 'Citadeli' i 'Pasteuru'.*²⁶²

Tako u jednome dijalogu Sonja Grabar koketno upita Stanislava:

– *Dobro, hoćeš li me već jednom pozvati na večeru?*²⁶³

A Žiža Tomić uspoređuje:

– *Ti boga! Ženska mu se nudi kao Elsa Martinelli Johnu Wayneu u 'Ratarima', ili Linda Darnell Viktoru Matureu u 'Mojoj dragoj Clementini'.*²⁶⁴

²⁵⁹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 285.

²⁶⁰ Isto, str. 286.

²⁶¹ Isto, str. 297.

²⁶² Isto

²⁶³ Isto, str. 300.

Popularnost filmske umjetnosti vidljiva je u dijelu romana u kojem Stanislav sa spomenutim Žižom Tomićem odlazi na projekciju Fordovih *Tragača* unatoč virozi koja ga je prikovala za krevet i s kojom je bio sposoban isključivo za slušanje Loua Reeda, *koji odgovara za virozna i dekadentna raspoloženja*.²⁶⁵

Bili mi snažni ljubitelji filmova kao Žiža Tomić ili ipak oni malo umjerenijega tipa, vrijedi napomenuti da filmovi svoju popularnost duguju dodirnim točkama sa životnim iskustvom, vrijednostima, mišljenjima i značenjima publike kojoj se nude. Osim toga, filmove populariziraju i njegovi elementi: glazba, likovi, priča, dijalози, glumci, ples, akcijske scene, montaža, kut snimanja, način snimanja, simboličke poruke i konotativna značenja filma, itd.²⁶⁶ Upravo su njihovi osobni interesi jedan od razloga iz kojega su Stanislav i *ekipa* u svojim filmofilskim počecima vezanima za njihove dječjačke dane voljeli dinamične scene iz vesterna, a poslije se spektar proširio i usmjerio ih prema nekim drugim žanrovima. Naravno, popularnost toga žanra u pedesetima i šezdesetima pridonijela je oblikovanju njihova ukusa pa u tome smislu dakako ostaje upitno koliko aktualna ponuda uvjetuje i oblikuje ukus, a koliko potražnja za određenim proizvodima uvjetuje ponudu.

Bilo kako bilo, Sonjin filmski ulet očigledno se isplatio pa se na privatnome planu događaju promjene. Stanislav odlučuje oženiti se Sonjom i istovremeno iz života izbaciti stanovitu Višnju s kojom je bio u nekakvoj vrsti preljuba. Kao što je već istaknuto, kroz cijeli je roman jasno da njegova veza sa Sonjom nije ni približno ostvarenje njegovih snova, želja i idealiziranih predodžaba iz djetinjstva i adolescencije pa je stoga jasno da je brak koji joj predlaže samo pristojno ispunjavanje društvenih konvencija i konformistički ulazak u iduću etapu odraslosti. Stanislav stoga svoju melankoliju i sveopću razočaranost svim aspektima svojega života, pa i onim ljubavnim, liječi slušanjem pjesama Brucea Springsteena *koji je iz krajnje reduciranih pričica o benzinskim pumpama, fergazerima, rabljenim kolima, sitnim džeparima i ostarjelim igračima baseballa znao izvući takvu metafiziku da mi je dolazilo da glavom razbijem gramofon*.²⁶⁷

Godine 1984. postaje popularan istoimeni Orwellov roman, i to zbog toga što je, prema pripovjedaču, ta godina bila jednako nesretna kao što je to Orwell proročanski prevideo. Stanislav i Sonja, tada mladi bračni par, te su godine čitali Orwella, ali različito

²⁶⁴ Isto

²⁶⁵ Isto, str. 307.

²⁶⁶ Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 117.

²⁶⁷ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 357.

vrednujući njegove romane. *Sonja je bila oduševljena mračnom slikom totalitarnog svijeta u '1984.', briljantnom alegorijom koja fingiranim ezopovskim jezikom slika precizne orise staljinizma u 'Životinjskoj farmi', a meni je sve to djelovalo prilično bedasto. A dosadno, o tome da i ne govorimo!*²⁶⁸ Razlike u književnome ukusu samo su jedan od brojnih elemenata u kojima se naziru njihove individualne razlike, koje će stoga vrlo skoro rezultirati razvodom braka.

Druga stvar koja se u to vrijeme događa na privatnome planu jest smrt Stanislavove majke. U tome je dijelu romana opisana i sva sila nelogičnosti u zdravstvu i sustavu općenito: u manjku liječnika i empatije, neopremljenosti, nestručnosti i sl. Usto, spominje se i korupcija u zdravstvu, a na površinu isplivava sva trulež u društvu koje je nekoć gorljivo i naivno težilo savršenstvu.²⁶⁹ Jedan od takvih primjera jest opis dolaska u bolnicu: *Trčeći po odjelu za šoferom, otvarao sam sobe i pitao gdje je dežurni liječnik, sve dok nismo došli do prostorije gdje su liječnik i liječnica, sa tri sestre pijuckali kavu i razglabali nekakav svoj sindikalni problem, ne pokazujući pretjeranu spremnost da se odazovu.*²⁷⁰

Korupcija u zdravstvu istaknuta je već ranije u romanu, u prizoru u kojemu Stanislav odlazi liječniku, a on ga odbija primiti zbog neovjerene knjižice. Stanislav tada bijesno uzvikuje:

– *Postupate sa mnom tako nadrkano samo zbog toga što sam vam ponudio dinarsko, a ne devizno mito!*²⁷¹

Društvena kriza, koja se još uvijek nije tako nazivala, u osamdesetima je obuhvaćala mnogo širi spektar od loših uvjeta u zdravstvu. U romanu je opisana na sljedeći način: sama riječ kriza bila je nepoželjna i nije se upotrebljavala u javnome govoru, a govorilo se, nasuprot tomu, o stanovitim poteškoćama koje će se riješiti do 1985./86. godine, dok se na televiziji istovremeno puštala optimistička propaganda o uspjesima pojedinih kolektiva. Usto, takozvane poteškoće opisane su ovako: *Nestajalo je roba iz izloga, uvodila su se ograničenja u vožnji automobila, kupnji benzina, putovanjima u inozemstvo, raspolaganju devizama i*

²⁶⁸ Isto, 359., 360.

²⁶⁹ Isto, str. 391. – 397.

²⁷⁰ Isto, 393.

²⁷¹ Isto, str. 308.

sličnim stvarima.²⁷² Štrajkova je bilo sve više, ali se o njima nije pisalo koristeći se tim terminom, već se govorilo u eufemizmima – o obustavama rada.²⁷³

Godine 1980. umro je Josip Broz Tito i stoga prijelom desetljeća predstavlja političku i gospodarsku razdjelnicu titovskoga i posttitovskoga razdoblja. Iduće desetljeće označavaju unutarnji problemi u državi: niska gospodarska efikasnost, inflacija, izraziti vanjskotrgovinski deficit, nemogućnost vraćanja dugova i nedostatak deviza. Stoga su se mjere štednje odnosile na prikupljanje potrebnih deviza zbog čega je uveden depozit na putovanja u inozemstvo, ograničena je upotreba deviznih računa, uvoz je obustavljen ili smanjen, što je zatim uzrokovalo nestašice goriva i drugih proizvoda.²⁷⁴ U ranim osamdesetima čak je *osamdesetak posto potrošača osjećalo nedostatak kave i deterdženata, tridesetak posto nedostatak ulja, dvadesetak posto mliječnih proizvoda, potom mesa i zamrzivača, šećera, južnoga voća, žanskih čarapa, vate, benzina, građevinskoga materijala, rezervnih dijelova, čavala, boja, žarulja, poljoprivrednih strojeva, alata i druge robe.*²⁷⁵

Spomenute nestašice u romanu se vezuju za kupovinu kućanskih aparata, lijekova i potrepština za novorođenčad, s time da ih Tribusonov pripovjedni subjekt smješta već u kasne sedamdesete, preciznije, u 1978. godinu. U tome smislu važne su tri priče: prvo, priča o kupovini stvari potrebnih za novorođenče Ljube Brabeca i Irene:

(...) – *Koliko vam je staro dijete?* – upita apotekarica.

– *Još nekoliko – zbuni se Ljubo. – Danas će se roditi. Ili sutra... znate, ovisi o trudovima...*

– *Gospodine, u tom vam slučaju Dentinox neće trebati prije proljeća.*

²⁷² Isto, str. 311.

²⁷³ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 312. Historiografija pak o štrajkovima u osamdesetima govori drugačije no Tribusonov pripovjedni subjekt: *Međutim, u zemlji nije bilo socijalnih nemira, a broj štrajkova – sve do pred kraj socijalizma nazivanih obustavama rada – nije bio veći no u godinama gospodarskoga napretka.* Prema: Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 32. Također, (...) *osamdesetih su mir u znatnijoj mjeri održavali državni politički mehanizmi. Socijalna sigurnost, visoka zaštita radnika, lako dobivanje dugotrajnih bolovanja i prijevremenih mirovina, besplatne zdravstvene usluge, toleriranje sive ekonomije, nezakonitoga dopunskog rada, neplaćanja računa i krađa, bili su ventil koji su – zajedno s već spomenutim povoljnim stranama visoke inflacije – znatno ublažavali pad standarda, ali i povećavali nered u društvu.* Prema: isto, str. 33., 34.

²⁷⁴ Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 29., 30.

²⁷⁵ Isto, str. 63.

– *Uzet ću ipak deset bočica – očajnim će glasom Ljubo. – Tko zna hoće li ga na proljeće biti na tržištu.*²⁷⁶

Drugo, nestašice su se odnosile i na izostanak kućanskih aparata s tržišta: *Zbog čudne domaće navade da u pojedinom trenu nekih artikala nestane s tržišta, nikako nismo mogli pronaći ni jednu jedinu vešmašinu.*²⁷⁷

Treće, spomenuta je i nestašica lijekova koji su bili potrebni Stanislavovoj majci zbog problema sa srcem: *Recepti u kojima svaki kronični bolesnik vidi garanciju zdravlja i nada se od njih konačnom razrješenju svojih problema, imali su jedinu manu koja se sastojala u tome što se barem na polovicu njih nije mogao dobiti lijek.*²⁷⁸

Osim što su to godine ekonomske krize, osamdesete na polju kulture mogu biti shvaćene ambivalentno: s jedne strane predstavljaju razdoblje liberalizacije na polju umjetničkoga izražavanja, a s druge strane upravo u osamdesetima nastaje svima poznata Bijela knjiga. Govoreći stoga o odnosu političkoga sustava prema književnosti, odnosno ideologije prema kulturi, važan je trenutak u romanu onaj u kojem Stanislav odlučuje objaviti društveno angažiran i politički zajedljiv roman *Samoupravljanje u osnivanju*. Iako se pribojavao reakcije vlasti, ispalo je da je roman vrlo pozitivno vrednovan, da ga vlast uopće nije shvatila kao oštru kritiku i provokaciju upućenu sebi i da samim time roman nije bio nimalo subverzivan.

– *Jebi ga! Stvar je u imenu. Vlast zna da si pristojan i neporočan dečko koji se bavio fantastičnim i univerzalnim temama. Nisi nigdje bio, nikog nisi zajebavao, peticije si spretno eskivirao. Trebao si tu burgiju potpisati imenom kakvog liberala iz 1968., nacionalista iz 1971., ili generala koji je zglajzao u nekoj od promjena kurseva, pa da vidiš kako bi te ućorkirali – tumačio mi je Miki Grabar, koji je u političkim stvarima bio iskusniji od mene.*²⁷⁹

Miki Grabar potom Stanislavu savjetuje da postane pisac kriminalističkih romana jer je to puno profitabilnije, u čemu je jasan autobiografski input. Od tog trenutka započinje Stanislavov povratak kriminalističkome žanru, najprije iščitavanjem raznih kriminalističkih romana, a zatim i pisanjem vlastitoga. Prisjeća se kako je u ranome dječastvu čitao Arthura Conana Doylea, Agathu Christie, Boileaua i Narcejaca i Grahama Greena, zatim Hammettova

²⁷⁶ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 283.

²⁷⁷ Isto, str. 284.

²⁷⁸ Isto, str. 350.

²⁷⁹ Isto, str. 314.

Malteškog sokola i niz romana o Maigretu Georgesu Simenonu, a potom i romane Raymonda Chandlera.²⁸⁰ Zatim, nakon ponovnog otkrića upravo romanâ Raymonda Chandlera započinje Stanislavova opčinjenost tim piscem i potpuno okretanje prema žanrovskoj literaturi.

U skladu s time, jedan od citata na početku romana upravo je Chandlerov: *Tko je? Nitko, prijatelju. Samo koraci u noći*. Pripovjedač svoju naklonost tomu piscu opisuje na sljedeći način: *Preosjetljiv spram Chandlera, pronašao sam u toj rečenici takav strašan oblik depersonalizacije i samoponištenja da sam se od toga naježio*.²⁸¹ Ta je rečenica iznimno važna ponajprije zbog toga što na određeni način sažima i temeljnu misao romana, odnosno iznosi na vidjelo osjećaj suvišnosti kao lajtmotiv i poveznicu cijele generacije likova. Naposljetku, tom rečenicom roman i završava.

Jedno od obilježja popularne kulture koje objašnjava popularnost njezinih tekstova jest emocionalnost, tj. emocionalna povezanost pojedinca i društva s određenim kulturnim izričajem, primjerice povezanost s glazbom ili filmom.²⁸² Osim navedenih dviju komponenata koje se provlače kroz cijeli roman ili točnije rečeno kroz koje se provlači narativ, u prethodno istaknutome slučaju emocionalna se povezanost događa i na polju popularne književnosti.²⁸³

Nadalje, u dijelu romana u kojemu se govori o Stanislavovoj književnoj djelatnosti i Stanislava posve obuzima osjećaj besmisla i malodušja jer postupno dolazi do spoznaje da je prvo pisao fantastiku koju nitko nije čitao, zatim je pisao književnost u kojoj je prevladavala metafizika koju nitko nije shvatio, njegov prvi roman trebao je izazvati jaku političku reakciju, a nasuprot tomu bio je jako dobro prihvaćen i samim time krivo protumačen, a jedini uspjeh polučio je kriminalističkim romanom koji ga je definitivno izgnao iz krugova takozvanih ozbiljnih književnika – spomenuta je i *Bijela knjiga*.

Bijela knjiga kolokvijalni je naziv za dokument naziva *O nekim idejnim i političkim tendencijama u umjetničkom stvaralaštvu, književnoj, kazališnoj i filmskoj kritici, te o javnim istupima jednog broja kulturnih stvaralaca u kojima su sadržane politički neprihvatljive poruke*, nastao 21. ožujka 1984. godine od strane Centra CK SKH za informiranje i

²⁸⁰ Isto, str. 315.

²⁸¹ Isto, str. 317.

²⁸² Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 102.

²⁸³ Osim spomenutoga obilježja emocionalnosti, popularnu kulturu karakteriziraju i sljedeća obilježja: progresivnost, raskid s tradicijom i konflikt, kontradiktornost te pružanje zadovoljstva i spektakl; prema: Danijel Labaš, Maja Mihovilović: *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, 2011., str. 102. – 106.

propagandu, a naručen od strane člana Predsjedništva CK SKH Stipe Šuvara. Posebna pozornost u *Bijeloj knjizi* posvećena je autorima koji su se bavili nacionalnim narativima i mitovima, temama Gologa otoka i Informbiroa, autorima čiji su tekstovi već bili osuđivani, kritički intoniranim knjigama i napisima o Krleži koji su išli u smjeru njegova posmrtnoga „raskrinkavanja“. Neki od autora koji su navedeni u *Bijeloj knjizi* su Gojko Đogo, Jovan Radulović, Ljubomir Simović, Vuk Drašković, Dobrica Ćosić, Antonije Isaković, Slobodan Selenić, Matija Bećković. Činjenicu da je najviše prostora posvećeno djelima srpskih pisaca može se tumačiti kao napad hrvatske političke birokracije na srpsku kulturnu i intelektualnu elitu, ali se može govoriti i o različitim razinama javnoga govora u dvije sredine, tj. o tzv. hrvatskoj šutnji koja je trajala još od 1971. godine.²⁸⁴

U romanu pripovjedni subjekt *Bijeloj knjizi* izvrće značenje: ona više nije simbol opresije i cenzure, nametanja jednoulja i dogmatizma od strane vlasti, već, u duhu ironije, dobiva pozitivan predznak jer konotira da se u njoj nalaze svi oni pisci koji su od nekakvoga značaja za kulturnu zajednicu kojoj i sam pripovjedni subjekt pripada. Stoga, činjenicu da se on kao pisac ne nalazi u *Bijeloj knjizi* vidi kao svoj profesionalni poraz i nevidljivost na tadašnjoj književnoj sceni. Najzad zaključuje: *Eto, nakon tolikih godina nisam se dodvorio ni publici ni kritici, ali me nitko nije ni omrznuo, pa me tako ni u Bijelu knjigu nisu uvrstili.*²⁸⁵

Ako pak emocionalnu povezanost pojedinaca (u romanu: likova) s glazbom, filmom i popularnom književnošću u slavu demokracije i postmodernoga pluralizma proširimo i na pornografiju, stavimo je zatim u kontekst osamdesetih, zaključit ćemo da je ona zapravo tada doživjela svojevrstan progres, i to pojavom VHS-a. *U svibnju 1983. Milan Grabar kupio je videorekorder SONY C9-Betamax, a u rujnu iste godine jedan noviji PANASONIC VHS. Dakako, osnovni razlog kupnji ovog luksuznog artikla bilo je nadiranje pornografskih videokaseta, pa se bez te naprave uopće nije mogao zamisliti normalan život pravog pornofila.*²⁸⁶ Navodi se zatim i Delonova uloga u povećanju Mikijeve kolekcije filmova jer mu je upravo on iz Njemačke donio masters-vrpce sa čuvenim filmovima *Devil in Miss Jones*, *The Opening of Misty Beethoven*, *A Dirty Western*, *Candy Stripers* i *Cate Flesh*.²⁸⁷ Pripovjedač se, analizirajući Mikijev rukopis, slaže s njegovim zaključkom da je izum VHS-a

²⁸⁴ Krešimir Bagić: *Od Partije bez teksta do strasti razlike (Hrvatska kultura i književnost osamdesetih)*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, 2011., str. 86. – 90.

²⁸⁵ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 363.

²⁸⁶ Isto, str. 323., 324.

²⁸⁷ Isto

čin gledanja pornografskih filmova pomaknuo s kolektivne u individualnu sferu života i time pridonio otuđenju pojedinaca.²⁸⁸

Miki Grabar skrivao je svoju ilegalnu zbirku pornografskih filmova pod krinkom imena legalnih filmova. Tako u prizoru u kojem mu SUP-ovci dolaze na vrata zbog prijave da posjeduje videorekordere i kasete s crnog tržišta, na policama Mikijeva regala stajali su nazivi poput *Oklopnjače Potemkin*, *Mi iz Kronštata*, *Destri ponovno jaše*, *Kabinet dr. Caligaryja*, *Nibelunzi*, *Nula iz vladanja...*²⁸⁹, dok su u kutijama pod tim nazivima spavali porniči.

Za pornografiju godina 1985. značajna je po tome što je tada prvi put u Jugoslaviji u normalnoj kinomreži prikazan jedan eksplicitni tvrdi pornič – *Strasti* s Jerryjem Buttlerom i Kelly Nichols – što je zapravo označavalo određeni vid liberalizacije i na tome polju.²⁹⁰ Izuzev toga, spominje se i *Christine* Alana Vydra s Desiree Cousteau, Porno-Oscar iz 1979. godine, kao privatno vlasništvo i jedna od brojnih u kolekcionarskoj zbirci Mikija Grabara.²⁹¹ Popuštanje koje je uslijedilo na polju legalizacije i eventualne kanonizacije pornografskih filmova u romanu je opisano ponajprije kao maskiranje svega ostaloga što u društvu tih godina nije bilo u redu, pa tako jedan od likova, Gogo Jazbinšek ogorčeno zaključuje:

– *Daju nam pornografiju da bismo zaboravili na sve one stvari koje nam ne daju!*²⁹²

U tome smjeru ide i sljedeće tumačenje pornografije kao dijela politike *kruha i igara*: *Pornografija je dobrodošla zabava u vremenu krize, štrajkova, besposlenosti, poskupljenja, opšteg propadanja.*²⁹³ Također, spomenuti paradoks tadašnjice sažima i Igor Mandić na kongresu književnika u Novom Sadu 1984. godine: *Živimo, s jedne strane, u pornografskom društvu, u društvu u kojem je 'moral insanity' prešao već sve granice, tako da na televizijskim ekranima možemo gledati gole sise, stražnjice, pa i pimpeke. Živimo, dakle, u moralnoj raskalašenosti, protiv koje nemam ništa, ali s druge strane u ideološkoj stezi. Prema tome, ovaj sistem, koji s jedne strane ne dozvoljava pornografiju na način zapadnih društava, ali s*

²⁸⁸ Kinodistributeri i televizija dobili su neprijatelja, a nešto poput programa s kasete i kućnoga kina stvorilo je nove mogućnosti za privatizaciju zabave u kasnosocijalističkom društvu. Prema: Igor Duda: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb, 2010., str. 191.

²⁸⁹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 328.

²⁹⁰ Isto, str. 390.

²⁹¹ Isto, str. 384.

²⁹² Isto, str. 391.

²⁹³ Kržišnik 1989., cit. u Biljana Žikić: *Emancipacija pornografije ili pornografizacija emancipacije: 'ozbiljni' mediji i pornografija u (post)socijalizmu*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Zagreb, 2011., str. 204.

*druge strane suspreže mišljenje na način istočnih društava, može se nazvati porno-birokratskim.*²⁹⁴

Mikijev dobavljač pornografskih filmova Čedo Kralj Delon u jednome je trenutku uspoređen s likom iz Wendersova filma *Prijatelj iz Amerike*, kojega je igrao Denis Hopper²⁹⁵, u čemu se ponovno vidi prodor popularne kulture u tekst romana i svjetonazor njegovih likova, ali se on crpi iz tzv. visoke filmske umjetnosti, a ipak ne iz niskobudžetnih pornografskih filmova.

Osim što je u funkciji karakterizacije likova, filmofilija u romanu ima funkciju opisivanja stanja rezigniranosti i postupnoga izostanka nade, kako na razini privatnih priča tako i na razini društva općenito. Drugim riječima, ona je refleksija sveopće društvene klime koje su naizgled svi odjednom postali svjesni.

Te iste večeri, pomalo pripiti, zaglavili smo Žiža i ja u Kinoteci gdje smo po peti ili šesti put gledali Miliusov 'Dan velikih valova' (Big Wednesday). Kad smo izišli iz kinodvorane, Žiža je duboko uzdahnuo, ali ne zbog svežeg zraka, nego zbog ljutnje, revolta i očaja.

– *Milijun puta sam razmišljao o tome kako bi trebalo napraviti ovakav film o našoj generaciji. Ali kako? Ti jebeni Ameri imali su, uz sve divne stvari, i taj 'surfing'. A mi, mi nismo imali ništa.*²⁹⁶

Ipak, vrhunac u kojem likovi definitivno uviđaju da je neminovni protok vremena donio nepovratne i neželjene promjene donesen je dakako kroz glazbu i predstavljen je opisom LIVE AID-a. *Na početku ljeta te godine ostarjeli su rokeri živjeli za senzacionalni dvadesetosatni prijenos iz Londona i Philadelphije pod nazivom LIVE AID. Svrha mu je bila tipično rokerski naivna – pomoć gladnima u svijetu, pa se po tome činilo kao da ga je zamislila neka sanjarska glava još davne 1968. godine.*²⁹⁷ Nadalje, Stanislav zaključuje kako je, vidjevši taj prijenos, pred njima odjednom prošla cijela njihova mladost. *Bilo je nečeg strašnog i depresivnog u ostarjelim Beach Boysima, u podbuhlom i vjerojatno pijanom Dylanu, u naboranom, mumificiranom Keithu Richardu, u debelom Davidu Crosbyju, u*

²⁹⁴ Cit. u: Krešimir Bagić: *Od Partije bez teksta do strasti razlike (Hrvatska kultura i književnost osamdesetih)*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, 2011., str. 86.

²⁹⁵ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 345.

²⁹⁶ Isto, str. 378.

²⁹⁷ Isto, str. 380.

*posustalom i godinama nagrizenom Neilu Youngu, u crnoj seksi bakici Tini Turner, u očišanim, pitomim i već nepostojećim Whoovcima, u tromom i mlakom Paulu McCartneyju, kome je netko isključio mikrofon, u elegantnom, zreлом džentlmenu Bowieju, u dekadentnoj, šarenoj loptici Eltonu Johnu... Najednom, sve je bilo tu pred našim očima, ali kao da više ničeg nije bilo.*²⁹⁸ Upravo razvoj i starenje likova, prisutni u analiziranome Tribusonovu romanu, ali i u njegovu ranijem romanu *Polagana predaja*²⁹⁹, predstavljaju temeljnu razliku u odnosu na model *proze u trapericama*.³⁰⁰

Konačno, kao znak pojave menefregizma i kod starije generacije, poglavlje završava tako što Stanislavov otac, nekad gorljivi komunist i pristaša sustava, izlazi iz partije. Znakovito je da napuštanje partije nije bilo naprasito, njegov otac nije bio izbačen nakon nekakvoga počinjenog ekscesa ili nečega sličnog, već njegov odlazak simbolizira posvemašnju rezignaciju koja je bivala u društvu sve jače izražena. Naime, njegov je otac napustio partiju jednostavno i mirno – prestao je dolaziti na sastanke i plaćati članarinu pa su ga s vremenom izbrisali iz evidencije.³⁰¹

5.7. *Tko je? Nitko, prijatelju. Samo koraci u noći.*

Završetak romana predstavlja proslava dvadesete godišnjice mature Stanislavove generacije, kojoj se konačno prišiva atribut one suvišne. *Suvišna ste generacija zbog toga što su vam obećavali sve, iako vam nisu imali što dati*³⁰², zaključuje pesimistično otac Mikija Grabara pri susretu sa Stanislavom, ne uviđajući da je njegova konstatacija zapravo izvanvremenska.

U vikendici Ljube Brabeca na Šljunčari, u kojoj je *ekipa* posljednjih nekoliko godina redovito provodila vikende, susreli su se Miki, Ljubo i Stanislav večer prije proslave godišnjice mature. Popularna kultura u ovome je dijelu u funkciji opisivanja raspoloženja likova i atmosfere. Opisujući tako atmosferu i vremenske (ne)prilike te večeri, pripovjedač

²⁹⁸ Isto

²⁹⁹ *Polagana predaja* Tribusonov je roman iz 1984. godine i na sadržajnoj razini predstavlja putovanje nekadašnjega rockera, a sadašnjega propagandista Petra Gorjana po Jadranu i njegov konačni odlazak na koncert Rolling Stonesa u Frankfurt. Simbolika starenja provlači se kroz polje popularne kulture, prvenstveno kroz glazbu, a odnosi se na svojevrсни oproštaj od mladosti i simboličkih praksa koje su je činile. Prema: Goran Tribuson: *Polagana predaja*, Rijeka, 2001.

³⁰⁰ Maša Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Zagreb, 2011., str. 321.

³⁰¹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 404.

³⁰² Isto, str. 407.

navodi: *Da je Brambor živ, zacijelo bi rekao da je vani atmosfera 'Tupelo Bluesa'*.³⁰³ Opisujući pak svoje držanje pred eventualnim susretom sa svojom tada već bivšom suprugom Sonjom, pripovjedač odlučuje da će se ponijeti dostojanstveno poput engleskih džentlmena iz filmova Davida Leana.³⁰⁴

Nadalje, s obzirom na to da se na radnome mjestu ni s kim doista nije slagao tijekom svih tih godina i s obzirom na to da zbog skoroga odlaska u SAD više nije imao što izgubiti, Miki Grabar prije odlaska odlučuje intervjuirati Stanislava, predstaviti ga kao važnoga pisca iz njihova maloga grada, a zapravo želeći provokativnim pitanjima ostaviti trag u radijskoj postaji u kojoj je bio zaposlen godinama i na taj se način svima osvetiti. Radijski prostor između postavljenih pitanja i odgovora ispunjavale su pjesme Brucea Springsteena, a posebni je naglasak na njegovoj pjesmi *Glory Days*, koja, kaže pripovjedač, *govori upravo o našoj generaciji osuđenoj na gnjavatorsko prepričavanje 'slavnih dana'*.³⁰⁵ Osim Springsteena, spominju se Boy George, Lou Reed i Tom Waits, posebno njegova balada *Warm Beer and Cold Women*.

U vezi s Mikijevim odlaskom u SAD treba spomenuti da se kroz cijeli roman s vremena na vrijeme usputno spominje lik stanovite Mikijeve tete iz SAD-a od koje Miki očekuje nasljedstvo zbog kojega će se onamo odseliti. Iako kroz Stanislavovu subjektivnu retrospekciju dobivamo dojam da je ostvarenje toga sna svima zvučalo kao Mikijeva lajtmotivska tlapnja i ništa više od zrna utjehe, na kraju romana jasne su naznake da Miki doista odlazi u *obećanu zemlju*.

Kada govorimo o *Americi* iz tadašnje perspektive, u taj izraz uspisujemo sadržaj koji je semantički vezan za mit o pronađenoj utopiji. Upravo zbog toga što u toj mitskoj slici Amerike postoje i tragovi stvarnosti, njezin je diskurzivni učinak vrlo efikasan. U dvadesetstoljetnome američkom imaginariju posebno dolazi do izražaja takav interferirajući odnos mitskoga i stvarnosnoga. Naime, dvadeseto je stoljeće dobilo etiketu *američkoga stoljeća*, pod čime razumijemo razvoj SAD-a u vodeću svjetsku silu, a toj je etiketi potom pridodana ona o *američkome snu*, odnosno o mogućnostima samoostvarenja svakoga pojedinca u SAD-u bez obzira na podrijetlo, rasu ili religiju.

³⁰³ Isto, str. 414.

³⁰⁴ Isto, str. 415.

³⁰⁵ Isto, str. 422.

Jedan od razloga uspjeha SAD-a jest trgovina simboličkim vrijednostima kroz kulturne proizvode, posebno kroz popularnu kulturu. Stoga je narativ o američkome snu doživio svoj vrhunac u hladnoratovskome razdoblju, kada je američka popularna kultura težila pretapanju u globalnu popularnu kulturu.³⁰⁶ *SAD je u razdoblju nakon svršetka Drugoga svjetskog rata kroz popularnokulturni imaginarij utvrdio arhetipske utopijske fantazije o zemlji blagostanja koje su među ostatkom svijeta postale široko rasprostranjena žudnja. Metaforički rečeno, Amerika je postala najpoželjnija sirovina 'od kojih se prave snovi'.*³⁰⁷ Naravno, osim putem popularne kulture Amerika je svoju slavu u europskim očima kupila ulaganjima u obnovu europskih zemalja nakon Drugoga svjetskog rata, poznatima pod nazivom Marshallov plan. Američki način života uskoro postaje mjerom stvari kada se radi o potrošačkoj i popularnoj kulturi.³⁰⁸ Upravo u takvome kontekstu svoju imagološku Ameriku gradi i Miki Grabar.

Na razini ideologije odnos prema Americi mijenjao se s promjenama u jugoslavenskim vanjskopolitičkim odnosima. Do 1948. Amerika je imala izrazito negativnu konotaciju u društvu, kao i Zapad općenito, ali nakon te godine i raskida sa SSSR-om, a posebno u pedesetima i šezdesetima, dvojnost između Istoka i Zapada proizvela je učinak o kojem je u tekstu već bilo riječi.³⁰⁹ Isprepletanje svjetova stvorilo je stoga utopijsku sliku Amerike koja se ugradila i na polju popularne kulture i koja će se, s dekadencijom u osamdesetima, staviti pod upitnik.³¹⁰

³⁰⁶ Maša Kolanović: *Utopija pod upitnikom. Predodžba 'Amerike' u stihovima dekadentnog socijalizma*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 179. – 181. Autorica izraz *Amerika* stavlja u navodne znakove jer se u njezinu tekstu on odnosi na diskurzivno konstruiranu predodžbu SAD-a u književnim, popularnokulturnim i drugim tekstovima.

³⁰⁷ Isto, str. 181.

³⁰⁸ Igor Duda: *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb, 2005., str. 40. U istome smjeru ide i sljedeća tvrdnja: *Amerikanizacija potrošačkog društva stigla je u poslijeratnu Europu s Marshallovim planom te se tako formirao novi potrošački identitet, tijesno povezan s američkom robom. Francuski redatelj Jean-Luc Godard opisao je ljude s tim novim identitetom kao 'djecu Marxa i Coca-Cole'.* Prema: Radina Vučetić: *Potrošačko društvo po američkom modelu (jedan pogled na jugoslavensku svakodnevicu šezdesetih)*, Časopis za suvremenu povijest, god. 2012., br. 2., str. 278.

³⁰⁹ U svojoj knjizi *Kad je rock bio mlad. Priča s istočne strane 1956. – 1970.* Siniša Škarica o fascinaciji Amerikom u šezdesetim godinama piše sljedeće: *Bili smo fascinirani mitovima o obećanoj zemlji i američkom snu. Unatoč glupavoj domaćoj (anti)propagandi, ili možda upravo zbog nje, ništa nam nije izgledalo tako izazovno. Glazbenu Ameriku, u to doba prije rock'n'rolla, doživljavali smo kao zvuk velikih swing orkestara, glasove Satchma i Elle, Frankie Boya, Nata Kinga Colea i Perryja Comoa, Doris Day i Peggy Lee. Ali, ni prvi susreti s električnim gitarama džezu priklonjenih Wesa Montgomeryja i Kennyja Burrella i njihovim virtuosnim šetnjama kroz nemoguće akorde nisu nas ostavljali ravnodušnima.* Prema: Siniša Škarica: *Kad je rock bio mlad. Priča s istočne strane 1956. – 1970.*, Zagreb, 2005., str. 20.

³¹⁰ Maša Kolanović: *Utopija pod upitnikom. Predodžba 'Amerike' u stihovima dekadentnog socijalizma*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Zagreb – Pula, str. 187. – 195.

Naime, osamdesetih je godina američka popularna kultura u Jugoslaviji na određen već postala kulturnim *mainstreamom* pa je bilo očekivano da će se uskoro takva predodžba utopijske Amerike dovesti u pitanje. Usto, predodžba o SAD-u kao mjestu prosperiteta i sjaja poljuljana je i njezinom stvarnom, društveno aktualnom slikom, pod čime podrazumijevamo veliku ekonomsku krizu, inflaciju i nezaposlenost koje su je pogodile upravo početkom osamdesetih godina. Osim toga, utopijska slika Jugoslavije kao zemlje koja uspješno balansira između Karla i Groucha Marxa također je poljuljana novonastalim političkim i ekonomskim krizama.³¹¹ U tome smislu heteropredodžbu Amerike kao i autopredodžbu Jugoslavije podjednako karakterizira postupno urušavanje ideala i propitivanje utopijske slike budućnosti konstruirane u prošlosti, pri čemu je urušavanje jugoslavenskih ideala u romanu analogno urušavanju ideala na razini individualnih priča svih likova i dekadenciji u njihovim životima.³¹²

Dekadencija dostiže svoj vrhunac na proslavi godišnjice mature. Glazba je na proslavi bila u funkciji evociranja prošlih vremena, dakle srednjoškolskoga razdoblja njihovih života. *Dečki su drapali nekakve nemoguće balkanske varijante texmex glazbe, izvorne festivalske bitove iz šezdesetih i megahitove tipa 'Are You Lonesome Tonight', 'Adios Amigo', 'Una Lacrima Sul Viso' i 'Speedy Gonzalez'.*³¹³ Fizičke promjene koje su sustigle sve uzvanike opisane su između ostaloga i ovako: *Osobito tužno izgledao je bivši fanatik plesa i najdosljedniji poklonik Beatlesa, po kojima je dobio i neobičan nadimak Šilavzju ('She Loves*

³¹¹ Isto, str. 196.

³¹² Autopredodžba i heteropredodžba Amerike i Jugoslavije vidljivija je u Tribusonovu kriminalističkom romanu iz 1986. godine *Made in U.S.A.*, u kojemu okosnicu radnje čini potraga za prošlošću. Dva glavna lika – tzv. Leon Wolf i Nikola Politeo – pokušavaju pronaći Leonova oca koji se iz SAD-a vratio u Jugoslaviju u potragu za zlatom iz prošlosti. U prvome je planu kriminalistički narativ, dok u pozadini iz dijaloga dvaju likova iščitavamo njihove odnose prema Americi i Jugoslaviji. Politeo predstavlja autsajdera koji teži obećanoj zemlji Americi, a Wolf njegovu dijametralnu suprotnost, odnosno čovjeka koji se upravo vratio iz Amerike i koji je demistificira. Politeov se svjetonazor i odnos prema Americi može sažeti sljedećim citatom iz romana: *I razmišljajući tako bilo je nužno da milijunti put nakon Kolumba otkrije stari san starog svijeta – novi svijet! I mada kao relativno kulturan i obrazovan čovjek nije previše vjerovao u 'success story' kao bitnu metaforu svih pojedinačnih sudbina u novom svijetu, Amerika mu se brzo učinila prikladnim izborom, valjda i zbog toga što otići u Ameriku ipak znači otići nekamo uistinu daleko, nekamo gdje geografski bedem od nekoliko tisuća milja sasvim dobro zastire stare jade, iskušenja i pogreške.* Prema: Goran Tribuson: *Made in U.S.A.*, Zagreb, 2000., str. 15. Njegove ideale Wolf spremno ruši: (...) *Htio sam ti kazati da je i U.S.A. najobičniji 'shit'. Čitava kugla je dosadan, smrdljiv 'shit'. I još k tome okrugao pa nema smisla mnogo hodati, jer na kraju ipak završiš tamo otkuda si i krenuo.* Prema: isto, str. 38. Osjećaj da je sreća uvijek negdje drugdje sa sobom nosi određenu metafizičku težinu koja s vremenom postane važan identifikacijski kôd pojedinca pa tako i Politeo u zadnjim prizorima romana, umjesto toliko željenoga odlaska u Ameriku, trga avionsku kartu za New York i ostaje u nesretnome braku s Jugoslavijom, puštajući Ameriku da i dalje ostane za njega nepoznata i daleka.

³¹³ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Zagreb, 2004., str. 429.

*You'). Taj, nekoć u ritmu rocka uzbibani čovjek od gume, imao je sada sto četrdeset kila, usaljeno srce, a po krvnom tlaku mora da je spadao među državne rekordere.*³¹⁴

Na povratku s u principu vrlo loše proslave godišnjice mature ekipa odlučuje zastati u usputnoj krčmi i popiti još jedno piće prije rastanka. S obzirom na to da se radilo o ranim jutarnjim satima, gostionica je bila zatvorena. Miki Grabar, u znak posljednjega pokušaja bilo kakvoga djelovanja, neumorno počinje dozivati gazdu gostionice unatoč uzaludnim protivljenjima drugih i kiši koja je i dalje neumorno padala. Kada se nečiji glas napokon javi i upita tko je, Stanislav se prisjeća Chandlerove rečenice koja ga se nekada bila toliko dojmila, i okrunjuje priču o svojoj suvišnoj generaciji odgovarajući:

*– Nitko, prijatelju. Samo koraci u noći.*³¹⁵

Time se intertekstualna veza s popularnom književnošću, kojoj između ostaloga pripadaju i kriminalistički romani, povezuje u zaokruženu cjelinu: od citata na početku romana, preko sredine romana kada pripovjedač u znak odustajanja od težnje za idealima, u koje je nekada ulazila i tzv. visoka književnost, počinje čitati i pisati upravo žanrovsku literaturu, do samoga kraja koji označava bespomoćno prihvaćanje realnosti, najvidljivije upravo u rascijepu između očekivanoga iz netom evocirane prošlosti i realiziranoga u sadašnjem trenutku.

³¹⁴ Isto, str. 431.

³¹⁵ Isto, str. 444.

6. Zaključak

*Sprovodi nas dakle ne vraćaju nikakvoj metafizici, nego golom fakticitetu, vraćaju nas ilovači.*³¹⁶

Popularna kultura važan je faktor u svim Tribusonovim autobiografskim tekstovima: u trilogiji iz osamdesetih koju čine *Polagana predaja*³¹⁷, *Legija stranaca*³¹⁸ i *Povijest pornografije*³¹⁹, a zatim i u esejima/romanima iz postsocijalističkoga razdoblja koje čine *Rani dani*³²⁰, *Trava i korov*³²¹, *Ne dao bog većeg zla*³²², *Mrtva priroda*³²³, *Klub obožavatelja*³²⁴ i *Obiteljske slike*³²⁵. Pojedini tekstovi svoj su put pronašli i u mediju filma i tv-serije pa je tako roman *Ne dao bog većeg zla* popularizirao glumac Ivo Gregurević koji je u filmskoj adaptaciji³²⁶ bio u ulozi oca i izgovarao naslovnu uzrečicu svaki put kada bi htio umanjiti važnost nekog događaja. Lik i glumac prešli su zatim iz filma u tv-seriju pod nazivom *Odmori se, zaslužio si*³²⁷, čija se radnja zbiva u nešto drugačijemu društvenom kontekstu, ali je zato lik oca karakterno ostao isti kao u spomenutom filmu, ali i u svima ostalima Tribusonovima autobiografskim tekstovima.

U svima navedenim tekstovima Tribusonov autobiografizam iščitavamo na dvije razine: prvo, on je vidljiv na razini osobnih narativa koji podrazumijevaju topose obitelji, rodnoga grada i prijatelja (ekipe). Drugo, kontekst je oblikovan sadržajima iz kolektivne/socijalne povijesti³²⁸ koja se s jedne strane očituje upravo u popularnoj kulturi u vidu glazbe, filma, televizije, sporta, pornografije i književnosti, a s druge strane i u svima onim mitologemima koji su se ticali dominantnoga diskursa socijalističkoga sustava. Ta se dva pola neprestano isprepliću pa je nemoguće govoriti o funkciji popularne kulture u Tribusonovim romanima bez uzimanja u obzir društvenopovijesnoga konteksta.

³¹⁶ Isto, str. 11.

³¹⁷ Goran Tribuson: *Polagana predaja*, Leo Commerce, Rijeka, 2001.

³¹⁸ Goran Tribuson: *Legija stranaca*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2009.

³¹⁹ Goran Tribuson: *Povijest pornografije*, Večernji list, Zagreb, 2004.

³²⁰ Goran Tribuson: *Rani dani. Kako smo odrastali uz filmove i televiziju*, Znanje, Zagreb, 2005.

³²¹ Goran Tribuson: *Trava i korov. Novi zapisi o odrastanju*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2009.

³²² Goran Tribuson: *Ne dao bog većeg zla*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2009.

³²³ Goran Tribuson: *Mrtva priroda. Ogledi iz estetike*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2003.

³²⁴ Goran Tribuson: *Klub obožavatelja. Periferijski kvartet*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2010.

³²⁵ Goran Tribuson: *Obiteljske slike*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2011.

³²⁶ <http://maxima-film.hr/ne-dao-bog-veceg-zla/>, datum pregleda: 27. srpnja 2015.

³²⁷ <http://mojtv.hr/serije/4664/odmori-se-zasluzio-si.aspx>, datum pregleda: 8. kolovoza 2015.

³²⁸ Ivan Bošković: *Nostalgija kao obilježje Tribusonova autobiografizma*, Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu, Zagreb, god. 37., br. 57., 2013., str. 134.

Ono što je moguće primijetiti čitajući sve navedene tekstove jest da se zlatno doba u životima Tribusonovih junaka vezuje za djetinjstvo i srednjoškolsko razdoblje. U svim tekstovima razdoblje nakon završetka srednje škole, odnosno odlazak na studij označava i svojevrsan početak kraja. Tako se radnja romana *Legija stranaca* događa u kasnim pedesetima i ranim šezdesetim godinama, dakle u razdoblju djetinjstva narativnoga subjekta Luke Mraza, u kojemu je unatoč svim poteškoćama osjećaj bezbrižnosti i entuzijazma najistaknutiji. Dalje, roman *Ne dao bog većeg zla* završava s Frulinim odlaskom na fakultet, a u *Travi i korovu* Tribuson eksplicitno piše da je s početkom studiranja završilo doba bezbrižnosti i započelo doba u kojemu *biologija odrastanja kao da je u meni izazvala nedostatak adrenalina i ispunila me nepovjerenjem, gorčinom pa i ravnodušnošću. Sve mi se više činilo da je život koji stoji predi mnom melankolična, a ne ditirampska pojava.*³²⁹

Tomu u prilog idu i tekstovi u kojima su junaci već odrasle zrele ličnosti, barem po godinama. Tako u *Polaganoj predaji* ostarjeli Petar Gorjan umjesto *madeleine* kolačića guta tablete za smirenje i traži izgubljeno vrijeme trudeći se stići na koncert ostarjelih Rolling Stonesa u Frankfurtu. U *Travi i korovu*, preciznije u posljednjemu dijelu pod nazivom *Dnevnik rock freaka*, pripovjedač/Tribuson kupuje mjesecima unaprijed karte za Stonese u Zagrebu, pretvarajući ih u simbolički kapital vlastite mladosti i optimizma koji je tada još bio neokaljan životnim iskustvom. Napokon, u *Klubu obožavatelja* Tribusonovi junaci *žive svoju prošlost kao sadašnjost, do kraja zarobljeni 'rockom' kao istinskom osobnom i životnom opsesijom*³³⁰, pretvarajući je u antikvitete kojemu vrijednost raste sa svakom dodatnom svjećicom na torti.

Sve navedeno vrijedi i za analizirani roman *Povijest pornografije*, za koji slobodno možemo reći da je najkompletniji i sveobuhvatni tekst o generacijskim mitologemima. Tako je svakodnevica u pedesetim godinama najmanje zahvaćena popularnokulturnim elementima, i to stoga što s jedne strane likovi još nisu bili u dobi za koju je karakteristično prihvaćanje pop-kulture u oblikovanju vlastitih identiteta, a s druge strane razlog leži u tome što u pedesetima još nisu u svijetu glazbe, mode i općenito stila na scenu stupili oni bendovi koji će donijeti značajne promjene. Tribusonovim riječima rečeno: *jer nijedna od mojih zvijezda još nije zasjala.*³³¹ Stoga, pedesete se godine u subjektivnoj retrospekciji pripovjedača uglavnom vezuju za entuzijastično sudjelovanje u kolektivnim ritualima novonastale političke vlasti i

³²⁹ Goran Tribuson: *Trava i korov. Novi zapisi o odrastanju*, Mozaik knjiga, Zagreb, str. 273., 274.

³³⁰ Ivan Bošković: *Nostalgija kao obilježje Tribusonova autobiografizma*, Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu, Zagreb, god. 37., br. 57., 2013., str. 136.

³³¹ Goran Tribuson: *Mrtva priroda. Ogledi iz estetike*, Zagreb, 2003., str. 67.

postupni ulazak robe široke potrošnje u domaćinstva. U šezdesetima se situacija mijenja: prodor zapadnjačke popularne kulture u svakodnevicu – glazbe, filma, pornografije... – označava supostojanje i interferenciju dominantnih socijalističkih kulturnih praksa i popularnokulturnih praksa, tek donekle subverzivnih. Sedamdesete su pak prijelomno razdoblje i označavaju pojavu malodušja koja će se postupno u osamdesetima pretopiti u potpuno razočaranje na osobnim, ali i društvenim razinama.

Osim *rock* glazbe, važan popularnokulturni proizvod u romanu predstavljaju filmovi u čijoj ljestivici *nije uistinu teško odčitati povijest filmskog odrastanja: američki vesterni, mačevalački filmovi, filmovi o Tarzanu, njemački krimići i trileri, glazbeni filmovi, talijanski filmovi i sl.*³³² Tu je i popularna književnost ponajviše u vidu kriminalističkih romana, pornografija i njezina evolucija od tobože pornografskih slika u *Nudes of European Painting* preko *peep-showova* s gradskoga bazena, pojave pornoosmice i konačno VHS-a koji je preuzeo funkciju jednoga od brojnih simbola sve prisutnije depersonalizacije i gubitka kolektivnoga osjećaja u društvu.

Općenito, popularna kultura u romanu funkcionira na dvije razine: prvo, u funkciji je identifikacijskoga koda pojedinaca, ali i cijele generacije, dakle funkcionira na razini karakterizacije likova. U tome smislu njezina se uloga vezuje za reflektiranje unutarnjih stanja i osjećaja likova, putem nje zatim pratimo odrastanje i sazrijevanje likova jer se s prolaskom vremena mijenjaju ukusi, a vrlo je često i pokazatelj međusobnih karakternih razlika. Druga je njezina funkcija na makro razini: putem popularne kulture pratimo dijakronijske promjene u svakodnevnicu socijalističke Hrvatske, vrlo rane prodore zapadnjačkih elemenata, njihovu (ne)prihvaćenost i njihov odnos s dominantnim praksama i ideologijom. Riječju, dobivamo predodžbu doživljenoga socijalizma iz dijakronijske perspektive koja je zbog vremenskoga odmaka i svoje silazne putanje nužno ironična.

Silazna linija kojom se kreće narativ i naposljetku kulminira citatom potpunoga samoponištenja ličnosti vodi nas prema pitanju zašto je uopće potrebno vraćati se toliko puta ispričanoj priči kada joj je kraj neminovno isti. Naravno, ako na trenutak sa strane ostavimo cinizam koji nam govori da razlog koliko-toliko leži u (upitnoj) financijskoj dobiti za autora. Bez obzira na to što sâm autor vrlo često govori ironično i cinično o sebi kao i o vlastitim

³³² Ivan Bošković: *Nostalgija kao obilježje Tribusonova autobiografizma*, Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu, Zagreb, god. 37., br. 57., 2013., str. 140.

tekstovima³³³, bespredmetno ih smještajući na polje popularne književnosti, autobiografizam, fikcija, umjetnost, pa čak i historiografija i povijest – kojoj mnogi naivno pripisuju ulogu učiteljice života i priljepljuju joj vječitu etiketu preduvjeta bez kojega ne bismo razumjeli sadašnjost – radilo se dakle o fikciji ili znanosti, tekstovima koji preciziraju vrijeme ili postaju, unatoč svojoj nepreciznosti, faktori u spoznavanju određene strukture osjećaja nekoga vremena, sve te navedene vrste ljudskoga djelovanja, a i mnoge druge, svoj univerzalni i dubinski smisao postojanja pronalaze u jedinoj stalnoj, nepromjenljivoj čovjekovoj potrebi za sjećanjem i pamćenjem, za otporom prolaznosti, odnosno za postizanjem onoga što je čovjeku biološki oduzeto, a to je neki oblik besmrtnosti.

³³³ Primjerice, u *Mrtvoj prirodi*, u poglavlju *Kako nisam postao vozač nitroglicerina. Ogled o književnosti*, autor o vlastitome procesu pisanja i načelima po kojima gradi tekstove piše sljedeće: *I sâm na neki način pripadam tim malodušnim skeptičnim tipovima koji ne smišljaju stvari, nego se radije rugaju već postojećima. To je, naravno, pokvarenjačka pozicija koja vas neće odvesti do čitanki, enciklopedija, antologija i drugih papirnatih metafora vječnosti, ali će vam bar pisanje učiniti zabavnom disciplinom*. Prema: Goran Tribuson: *Mrtva priroda. Ogledi iz estetike*, Zagreb, 2003., str. 169.

7. Bibliografija

Izvori

- Plenzdorf, Ulrich, 1978., *Nove patnje mladoga W.*, Znanje, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2000., *Made in U.S.A.*, Mozaik knjiga, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2001., *Polagana predaja*, Leo Commerce, Rijeka
- Tribuson, Goran, 2003., *Mrtva priroda. Ogledi iz estetike*, Mozaik knjiga, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2004., *Povijest pornografije*, Večernji list, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2005., *Rani dani. Kako smo odrastali uz filmove i televiziju*, Znanje, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2009., *Legija stranaca*, Mozaik knjiga, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2009., *Ne dao Bog većeg zla*, Mozaik knjiga, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2009., *Trava i korov. Novi zapisi o odrastanju*, Mozaik knjiga, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2010., *Klub obožavatelja. Periferijski kvartet*, Mozaik knjiga, Zagreb
- Tribuson, Goran, 2011., *Obiteljske slike*, Mozaik knjiga, Zagreb

Literatura

- Bagić, Krešimir, 2011., *Od Partije bez teksta do strasti razlike (Hrvatska kultura i književnost osamdesetih)*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, str. 81. – 109.
- Bošković, Ivan, 2013., *Nostalgija kao obilježje Tribusonova autobiografizma*, *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, god. 37., br. 57, str. 131. – 151.

- Burke, Peter, 1991., *Junaci, nitkovi i lude. Narodna kultura predindustrijske Evrope*, Školska knjiga, Zagreb
- Culler, Jonathan, 2001., *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb
- Dobrota, Snježana; Kušević, Dubravka, 2009., *Glazbeni identiteti u kontekstu popularne glazbe*, Godišnjak Titius, god. 2., br. 2, str. 195. – 206.
- Duda, Dean, 2002., *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, AGM, Zagreb
- Duda, Dean, 2012., *Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, str. 287. – 317.
- Duda, Igor, 2005, *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Srednja Europa, Zagreb
- Duda, Igor, 2010., *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Srednja Europa, Zagreb
- Duda, Igor, 2013., *Djeca socijalističke domovine. Izgrađivanje pionirske tradicije u Hrvatskoj 1950-ih godina*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Srednja Europa, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Sa(n)jam knjige u Istri, Zagreb – Pula, str. 75. – 101.
- Easthope, Anthony, 2006., *Visoka kultura/niska kultura: 'Srce tame' i 'Tarzan među majmunima'*, u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, (ur.) Dean Duda, Disput, Zagreb
- Ginzburg, Carlo, 1989., *Sir i crvi. Kozmos jednog mlinara iz 16. stoljeća*, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb
- Hofman, Ana, 2013., *Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Srednja Europa, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Sa(n)jam knjige u Istri, Zagreb – Pula, str. 279. – 316.
- Jakovina, Tvrtko, 2002., *Socijalizam na američkoj pšenici*, Matica hrvatska, Zagreb

- Jakovina, Tvrtko, 2012., *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.*, u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Muzej suvremene umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, str. 7. – 53.
- Kolanović, Maša, 2011., *Dekadentni socijalizam, prolog tranziciji: Hrvatski roman i popularna kultura u 80-ima*, u: *Sintaksa hrvatskoga jezika. Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, (ur.) Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za str.ane slaviste, Zagreb, str. 165. – 193.
- Kolanović, Maša, 2011., *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...: Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Kolanović, Maša, 2013., *Utopija pod upitnikom. Predodžba 'Amerike' u stihovima dekadentnog socijalizma*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Srednja Europa, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Sa(n)jam knjige u Istri, Zagreb – Pula, str. 177. – 216.
- Labaš, Danijel; Mihovilović, Maja, 2011., *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, Kroatologija, god. 2, br. 1, str. 95. – 122.
- Matošević, Andrea, 2011., *'Život je radostan drugovi udarnici!' O 'žrtvovanoj generaciji' demijurga socijalističkog etosa*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 219. – 241.
- Nemec, Krešimir, 2003., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, sv. 3., Školska knjiga, Zagreb
- Nemec, Krešimir, 2008., *Suvremeni hrvatski roman i popularna kultura*, u: *Vidjeti Ohrid. Referati hrvatskih sudionika i sudionika za XIV. Međunarodni slavistički kongres (Ohrid 10. – 16. rujna 2003.)*, (ur.) Marko Samardžija, Hrvatsko filološko društvo – Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, str. 333. – 340.
- Oraić-Tolić, Dubravka, 2006., *Suvremena hrvatska proza i popularna kultura* u: *Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, str. 159. – 183.

- Petrović, Tanja, 2011., *Što će nama vojničke priče? Sećanje na JNA na prostorima bivše Jugoslavije*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 413. – 437.
- Rihtman-Auguštin, Dunja, 1988., *Etnologija naše svakodnevice*, Školska knjiga, Zagreb
- Rihtman-Auguštin, Dunja, 2000., *Ulice moga grada. Antropologija domaćeg terena*, Biblioteka XX vek, Beograd
- Senjković, Reana, 2008., *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, Zagreb
- Senjković, Reana, 2011., '*...sve se pošemerilo...*': *O proizvodnji, posredovanju i konzumaciji popularne kulture u (jugoslavenskom) socijalizmu*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 171. – 198.
- Škarica, Siniša, 2005., *Kad je rock bio mlad. Priča s istočne strane 1956. – 1970.*, V.B.Z., Zagreb
- Škokić, Tea, 2011., *Ljubavni kod: Ljubav i seksualnost između tradicije i znanosti*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova etnografija, Zagreb
- Škokić, Tea, 2011., *Što su brkovi bez muškarca? Društvene konstrukcije muškosti postsocijalističkog razdoblja*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse postsocijalizma*, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 439. – 457.
- Vučetić, Radina, 2012., *Potrošačko društvo po američkom modelu (jedan pogled na jugoslavensku svakodnevicu šezdesetih)*, Časopis za suvremenu povijest, br. 2., str. 277. – 298.
- Vučetić, Radina, 2013. *Kauboji u NOB-u: Partizanski vestern i strip u socijalističkoj Jugoslaviji*, u: *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, (ur.) Lada Duraković, Andrea Matošević, Srednja Europa, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Sa(n)jam knjige u Istri, Zagreb – Pula, str. 217. – 250.
- Žikić, Biljana, 2011., *Emancipacija pornografije ili pornografizacija emancipacije. 'Ozbiljni' mediji i pornografija u (post)socijalizmu*, u: *Horror-porno-ennui: kulturne prakse*

postsocijalizma, (ur.) Ines Prica i Tea Škokić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 199. – 217.

Internetski izvori

- Baković, Ivica, 2008., *(Jugo)nostalgija kroz naočale popularne kulture*, dostupno na: <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol2/2/1.pdf>, datum preuzimanja: 5. srpnja 2015.
- Bruce Springsteen: *Glory Days*, <https://www.youtube.com/watch?v=6vQpW9XRiyM>, datum pregleda: 23. kolovoza 2015.
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža, natuknica: Tribuson, Goran, dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=62245>, datum pregleda: 3. kolovoza 2015.
- Hall, Stuart: *Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskurzu*, članak dostupan na: <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/hall.pdf>, datum preuzimanja: 6. srpnja 2015.; dostupno i u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, (ur.) Dean Duda, Disput, Zagreb, 2006.
- <http://maxima-film.hr/ne-dao-bog-veceg-zla/>, datum pregleda: 27. srpnja 2015.
- <http://mojtv.hr/serije/4664/odmori-se-zasluzio-si.aspx>, datum pregleda: 8. kolovoza 2015.

8. Sažetak

U radu je istraživana pojava popularne kulture i njezina funkcija u romanu *Povijest pornografije* Gorana Tribusona. Prvo, popularna je kultura u romanu vidljiva na razini tematsko-motivskoga sloja teksta, funkcionira kao glavna odrednica identifikacijskoga koda likova te reflektira promjene njihovih unutarnjih stanja i osjećaja. Drugo, popularna kultura na makro razini u funkciji je predodžbe doživljenoga socijalizma iz dijakronijske perspektive. Kao i u ostalima Tribusonovima autobiografskim tekstovima, neovisno o tome radilo se o esejima, romanima ili novelama, popularna kultura interferira s dominantnima socijalističkima kulturnim praksama pa je stoga nemoguće govoriti o populanoj kulturi bez njezina uklapanja u tadašnji društveno-politički kontekst, odnosno kronotop romana. Od popularnokulturnih praksa najistaknutiju ulogu u romanu svakako ima glazba, nakon nje filmska umjetnost, a važnu ulogu dakako imaju popularna književnost i pornografija.

9. Summary

Elements of popular culture in the novel *Povijest pornografije* by Goran Tribuson

The paper deals with the phenomenon of popular culture in the novel *Povijest pornografije* by Goran Tribuson. Firstly, popular culture is a part of the theme and motive layer of the novel, it functions as a main determinant of characterisation and it reflects changes in characters inner states and feelings. Secondly, popular culture on a macro level has a role in the representation of socialism from a diachronic perspective. As in other Tribuson's literary works – novels, essays, short stories – popular culture interferes with the dominant socialistic cultural practices, so it is impossible to talk about popular culture without its integration in former social and political context. Among all popular culture practices, music has the most important role in the novel, after that there are motion pictures, popular literature and pornography as well.